BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE - EDITORE

ROMA - MCMXIII

I.

INDICE DEI SOMMARI.

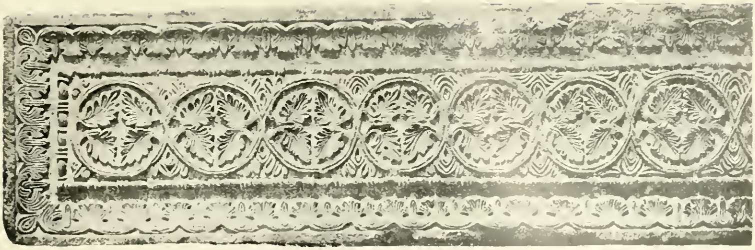
II.

INDICE DEGLI AUTORI.

III.

INDICE DEGLI ARTISTI.

INDICE DEI LUOGHI.



RESTAURI DI MONUMENTI.

Conferenza di Gustavo Giovannoni.

Signori,

PARLARE di conservazione e di ripristino di monumenti a Voi, convenuti da ogni parte d'Italia alla madre Roma, a rappresentare, per così dire, i monumenti e le opere d'Arte disseminate nelle varie regioni italiane, non è facile impresa. Nei monumenti è tutta la complessità della Storia, tutta la complessità dell'Arte e della Tecnica: tutto un mondo che mal potrebbesi costringere entro una trattazione regolare ed ordinata. Sicchè il voler ridurre ad uniformità di criteri le condizioni che essi presentano, varie e molteplici per differenza di destinazione, di luogo, di ambiente, per vicende fortunose che ebbero a subire, per stato ed utilizzazione attuale, il voler riassumere in formule fisse le norme che debbono riguardare i restauri, in cui sovente esigenze tra loro contradittorie vengono a patti, sarebbe quanto mai vano, dannoso ed assurdo.

Dice un aforisma della clinica moderna: « Non tanto vi sono malattie quanto vi sono dei malati »; e lo stesso potrebbe dirsi pei vecchi monumenti, per questi nostri grandi ammalati, fatti di pietre, di mattoni e di marmi — malati talvolta di tabe senile, talvolta di lesioni traumatiche — pei quali non si può che volta per volta fare una diagnosi e suggerire una cura ricostituente. Ma pure, se non dati fissi, alcuni concetti generali possono stabilirsi quali capisaldi per le singole applicazioni, nel modo istesso appunto che il principio

[illegible] ne teorica delle scienze mediche. Ed è questo [illegible] cercherò per quanto mi sarà possibile di cor[illegible] restauri eseguiti, sicchè i criteri e le avvertenze [illegible] applicazioni e prendere forma concreta; criteri ed [illegible] la garanzia che i restauri non deviino da quello [illegible] unico fine, cioè la conservazione, nelle migliori con[illegible] che gloriosamente ci rappresentano l'Arte e la Storia [illegible]

[illegible] restauro dei monumenti è essenzialmente moderno, come [illegible] ne sono la scienza e la tecnica. Esso risponde nella forma più posi[illegible] tendenza che è in noi di far rivivere il passato nella Scienza e nell'Arte e di conservarne gelosamente le testimonianze, che i ricordi circonfondono di venerazione e di poesia. Solo il nostro tempo può dare a questa tendenza atteggiamento regolare; solo esso può trovare in sè, a differenza dei periodi che l'hanno preceduto, gli elementi positivi e negativi per considerare nei suoi veri termini il grave problema dei restauri: positivi, per l'incremento grande della coltura generica e specifica, per il metodo scientifico di studio che diviene mezzo razionale di ogni indagine; negativi, per la mancanza organica, almeno nel campo architettonico, di una vera fede artistica, di un proprio unico, ben affermato senso stilistico. Da un secolo noi manchiamo di uno stile nostro, e ad esso sostituiamo o l'ispirazione riflessa da stili del passato, o l'individuale tentativo d'innovazione, geniale o no, razionale o no, ma non rispondente ad una qualunque unità di concetti, non contenuto entro il corso di una unica grande corrente.

Tale condizione non è forse la più lieta per quanto riguarda l'Arte presente; ma è la condizione ideale di fronte ai monumenti antichi. La nozione della loro importanza, del loro significato, della necessità di assicurarne la conservazione giunge a noi, non solo mossa da senso estetico, ma collegata con la nozione delle storiche vicende, che ravviva e ripopola i castelli, i palazzi ed i templi dei nostri maggiori; a noi l'analisi storica e lo studio comparato delle forme artistiche forniscono i mezzi per intendere le condizioni d'ambiente in cui tali opere d'arte del passato furono elevate, per apprezzare il valore e la ragione d'essere dei molteplici elementi che li compongono; per noi infine, scevri da preconcetti stilistici, i monumenti di vario tempo e di vario stile, dal rozzo nuraghe al castello settecentesco, possono essere oggetto dello stesso interessamento sereno ed imparziale; lo stesso interessamento con cui la storia rievoca i fatti dei personaggi di tutte le scene del grande teatro umano, siano essi [illegible]tore, o Trajano, o Goffredo di Buglione, o Luigi XV.

Non così fu nei tempi andati, anche da noi non molto distanti. Periodi [illegible] l'Arte ben più prossima alla vita e ben più legata con l'ambiente [illegible] per cui la fantasia prevaleva (per loro fortuna) sulla [illegible] avere che un modo soltanto di considerare il bello, cioè [illegible]; non potevano rivolgere verso i monumenti antichi che un concetto [illegible], non solo quando l'ignoravano e li disprezzavano, non [illegible] di una confusa barbarie, ma anche quando li [illegible], forse in buona fede, d'imitarli. Michelangelo [illegible] andrà mai innanzi », e Gastone d'Orléans [illegible] castello per farne costruire uno nuovo alla

moda del tempo, non rappresentano, pur con ben diversa autorità e pur da differenti punti di vista, che due manifestazioni convergenti di un'unica tendenza che ha sempre prevalso fino ad un secolo fa; sicchè, salvo rare eccezioni, restauri, nel senso che noi diamo alla parola, non esistevano: non completare un edificio rispondendo al suo tipo originario, non armonizzare le linee ed il concetto artistico, ma sovrapporre francamente e senza compromessi lo stile del tempo a quello primitivo, rinnovando o totalmente od in parte: tale il sistema che è sempre sembrato logico e naturale.

Così fin dai periodi antichi. I greci ad es., completando a Selinunte un colonnato del VI sec. a. C., lo facevano nello stile del tempo, il V secolo. Pur la civiltà romana, tanto duttile e tanto tollerante, che ricostruiva i templi e le



Fig. 1. — Tempio di Saturno in Roma (rifacimento della fine del V sec).

case dei popoli vinti e che trasformava la sua arte a seconda delle esigenze locali, se creava così altrettanti sottostili regionali, non sapeva certo andare a ritroso dei tempi imitando forme passate od adottando semplici procedimenti costruttivi non più in uso. I Romani restituivano, non restauravano, e delle parole che la lingua latina può usare a tale riguardo: « instaurare », « reficere », « renovare », nessuna esprime un concetto diverso da quello o di una riparazione di semplice sostegno ovvero di un rifacimento completo. E rifacimenti completi subì infatti perfino il più venerando dei templi di Roma, il tempio di Giove Capitolino, che, allorquando il tempo o le rovine degli incendi lo danneggiarono gravemente, per ben tre volte i Romani ricostruirono in nuova forma, distruggendo o lasciando da parte i resti del vecchio. Adriano, che pure era, a modo suo, un archeologo, quando volle ricostruire il tempio del Sole a Baalbeck, o quando volle portare nella sua villa Tiburtina il Serapaeum od il

Poecile, non fece che eseguire edifici tra i più caratteristici, anche se bizzarri e nuovi, del suo tempo.

Solo alla fine del periodo romano od all'inizio del Medio Evo, quando la miseria artistica era solo illuminata dal grandioso tramonto dell'antica civiltà, alcuni restauri, non di innovazione, ma di ricomposizione di sparse membra di edifici cadenti o caduti furono tentati. Ed è strano notare che molti avvennero proprio sotto quei barbari, in cui per tanto tempo non si è saputo vedere che dei distruttori, sotto quel Teodorico, che mentre a Ravenna ed a Milano dava il primo impulso alle opere architettoniche che da una scuola regionale romana traevano i primi inizi della costruzione bizantina, a Roma volgeva forse in animo di ripristinare l'antica grandezza monumentale, e certo intese curarne il rispetto, sicchè del suo governo fu potuto dire: « *Laus Gothorum est civilitas custodita* ». Sotto la direzione di un *architectus publicorum* e sotto la cura di Avianus Symmachus e di Decius Marius Basilius, prefetto, furono riparati il Teatro di Pompeo e l'Anfiteatro Flavio, non già traendo materiali da altri edifici, ma usando mattoni espressamente preparati nell'antica officina di *Portus Licini* con l'iscrizione: « *Regnante Theodorico Felix Roma* ».



Fig. 2. – Restauro berniniano dei capitelli del Pantheon.

Data forse da tal periodo la ricostruzione del tempio di Saturno, il quale non più tempio allora, ma tesoro civile, *Aerarium Saturni*, fu rimesso in piedi, rozzamente disponendo basi, capitelli, trabeazioni e rielevando le colonne, alcune col fusto collocato all'ingiù con la rastremazione in basso (vedi fig. 1).



Fig. 3. — Il Pantheon con le « orecchie » del Bernini (da una stampa del Piranesi).

Ma questo periodo effimero segnò una rara eccezione. Passa poi, senza più guardarsi indietro, senza transigere mai coi metodi e coi concetti del proprio tempo, il Medio Evo; giunge, preparato dall'Umanesimo, il Rinascimento, pieno di sviscerato amore per l'arte classica, giunge il Seicento pomposo che nella grandiosità delle manifestazioni artistiche e nel concetto accentratore politico e religioso ha molti punti comuni con la Romanità; ma non per questo si restaurano gli edifici antichi, e bene spesso invece si lasciano distruggere per trarne materiali per le opere nuove. Si creano cariche di conservatore dei monumenti, si rilevano e si studiano i ruderi, si tentano restituzioni sulla carta o sui modelli, o con la infantile ingenuità stilistica di Ciriaco d'Ancona, o con la fantasia, pur nutrita di serie cognizioni, di Pirro Ligorio; ma quasi nulla si fa per fermare l'onda tra-

volgente dei resti antichi o per ripristinarne la forma. Il Pantheon, per citare un solo esempio grandioso, perde il marmoreo rivestimento esterno e subisce in tutta una zona nell'interno un arbitrario rifacimento; il Bernini, sotto Urbano VIII e sotto Alessandro VII, pone mano, è vero, a restaurarne un tratto di trabeazione ed alcune colonne nel pronao, le quali infatti mostrano nei capitelli (vedi fig. 2) l'aggiunta dei monti e della stella dello stemma dei Chigi, ma insieme asporta il soffitto di bronzo per farne l'altare della Confessione in S. Pietro, ed aggiunge i due campanili, le due « orecchie » (fig. 3), che è merito dei restauri recenti d'aver mozzato.

Eppure qua e là taluni tentativi isolati di completo restauro non mancarono. Tra i più interessanti son quelli che, seguendo spesso il sistema italiano dei concorsi artistici, si proposero di terminare le facciate di talune chiese, rimaste, caso ben frequente, incomplete. Nella maggior parte dei casi, gli artisti idearono la nuova opera sovrapponendo al solito, con franca sicurezza, il proprio stile al primitivo, come nei progetti per S. Lorenzo di Firenze; ma talvolta cercarono timidamente — come in Milano per l'Ospedale maggiore, per la cupola del Duomo completata nel XVI sec., (che è stata definita un omaggio della Rinascenza sulla tomba del gotico) e per la parte del prospetto del duomo elevata dal Buzzi, come in Bologna per la facciata di S. Petronio — d'imitare come potevano lo stile. Per rendersi conto di come vi riuscirono, basti vedere per quest'ultima opera i progetti del Vignola (fig. 4), dell'Alberti, di Giulio Romano, del Ranuzzi, goffi adattamenti alle linee gotiche delle forme allora in voga, stremenzite e frastagliate per collegarle alla massa ideata da maestro Antonio di Vincenzo ed ai mirabili particolari del Tribolo e di Jacopo della Quercia; e c'è da emettere un grosso sospiro di soddisfazione, pensando alle rivalità tra artisti ed alla mancanza di denari, che hanno, per fortuna nostra e per il buon nome di tali illustri architetti, lasciato sulla carta i disegni faticosamente elaborati.

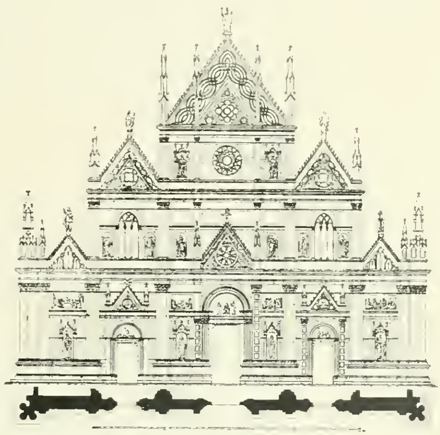


Fig. 4. — Progetto del Vignola per la facciata di S. Petronio in Bologna.

Piuttosto in qualche centro minore ove l'arte ha meno vissuto e la tradizione si è cristallizzata, in qualche monumento secondario, per opera di qualche umile artefice, taluni risarcimenti e talune aggiunte poterono essere compiute rispettando in modo più o meno completo il carattere, lo spirito dell'opera; e finestre, cornici ed archetti e mensole furono completate o nuovamente fatte, imitando con scrupolo l'antico, nel modo istesso che anche in opere nuove l'architettura e la decorazione si attardavano talora in forme di stili precedenti. Così, per citare un esempio, in Ravenna troviamo fino al Settecento arcatelle di cornici di coronamento di chiese o palazzi (vedi fig. 5 e 6) riprese e com-

pietate nella forma originaria del VI e del VII sec., con tale fedeltà, da far sì che autori moderni le citassero come autentiche e le indicassero come esempi.

Non così per le opere maggiori, non per i centri più importanti e vivi, che si son mantenuti nelle vie maestre dello sviluppo architettonico, che hanno avuto una successione di periodi di prosperità ambiziosa ed invadente, ben più infausti [illegible]chi che non la povertà e l'abbandono. Ivi il sistema della [illegible] non ebbe quasi eccezioni, ed è caso lieto quando si esplicò,

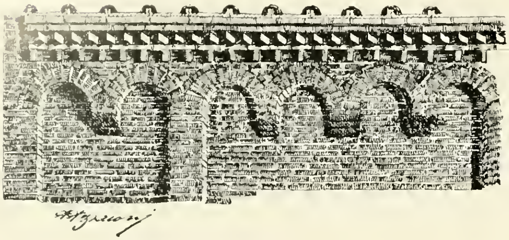


Fig. 5. — Cornice del palazzo Arcivescovile in Ravenna (sec. XIV).

non con distruzioni e ricostruzioni, ma con aggiunte successive. Così per molti edifici si è andato naturalmente componendo il tipo del monumento complesso, quasi museo dell'arte costruttiva e decorativa dei vari secoli, quasi libro in cui

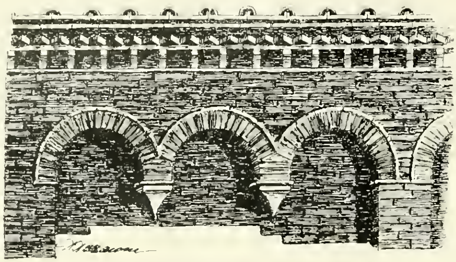


Fig. 6. — Cornice in S. Giacomo di Ponte Marino in Ravenna (sec. XVI).

ogni generazione ha scritto col suo carattere una pagina. Il monumento ha vissuto e, vivendo, si è trasformato. Così ad es. gran parte dei monumenti di Roma, e – monumenti tipo – Santa Maria Maggiore, ove ogni periodo, dal IV al XVIII secolo, ha lasciato la sua impronta, e Castel S. Angelo, il cui sviluppo durò ininterrotto da Adriano ai tempi nostri; così a Venezia il palazzo ducale, a Palermo il duomo; così molte delle cattedrali gotiche d'oltre Alpi, Strasburgo e Regensburg ed Ulm, la costruzione delle quali, complessa e costosa, si è trascinata avanti per secoli; ed intanto l'Arte seguiva nelle varie parti dello sviluppo progressivo tutta la evoluzione dello stile ogivale, dal protogotico allo stile *flamboyant*.

Il sistema della ricostruzione e della sovrapposizione è tuttora in pieno fiore in tutti i paesi d'Oriente. Ivi ancora quando le riparazioni spicciole non bastano a mantenere in piedi un edificio, questo si abbandona e si lascia cadere, e se mai se ne costruisce uno vicino di nuovo tipo e rispondente alle esigenze nuove. Nei paesi abitati da musulmani, anzi pur la riparazione sembra un sacrilego ribellarsi al volere di Allah, una violazione della vita naturale. In Egitto c'è voluta tutta l'energia inglese per salvare le tombe dei Califfi al Cairo dalla distruzione che questa teoria fatalista stava inevitabilmente per produrre.

Da noi, nella Europa occidentale, solo nella fine del Settecento, mentre l'arte si sminuzzava e perdeva carattere, e mentre la coltura, specialmente la coltura antiquaria, acquistava sempre più importanza e diffusione, si schiuse l'era dei restauri; ma per molto tempo essi si limitarono a riparazioni e restituzioni di monumenti della sola antichità classica, e a questi si applicarono con un'attività cui dette vivo impulso, anche in ciò precorrendo i tempi, Napoleone I. Poi nel periodo romantico, verso la metà del secolo scorso, i monumenti medievali vennero di moda e le cattedrali archiacute cessarono di essere considerate « opera di barbari », o « manifestazioni di arte malata e triste », o « imitazione di cupe foreste della Germania », ma divennero « sillogismi in pietra », od anche « musica congelata »; ed allora anche ad essi con nuovo entusiasmo si estese l'attività restauratrice. Il movimento partì dalla Francia, dapprima spinto dal Vitet e dal Lenoir, poi dal grande Viollet-le-Duc.

La teoria del Viollet-le-Duc per il restauro dei monumenti può riassumersi in alcune norme generali: « Restaurare un edificio è non già ripararlo, ma ristabilirlo in uno stato completo che può anche non aver mai esistito in un dato momento..... Ogni edificio ed ogni parte di edificio debbono essere restaurati nello stile che loro appartiene, non solo come apparenza, ma anche come struttura..... E nei problemi nuovi che si presentano, nelle parti aggiunte che rappresentano non ripristino fedele, ma elementi di *continuazione* di sviluppo, occorre mettersi al posto dell'architetto primitivo e supporre che cosa farebbe se tornasse al mondo e se avesse innanzi lo stesso problema... » (1).

Di quante cose utili e di quante infamie fu madre questa teoria! Era allora pei monumenti ogivali di Francia, specialmente per le grandi cattedrali, un momento che può quasi dirsi di scadenza di stabilità; in cui cioè tutto il complesso sistema, sapiente e fragile, costituito dallo scheletro costruttivo, spinto all'estremo delle dimensioni sottili, tutto solidamente collegato, in parte esposto, coi contrafforti esterni e gli archi rampanti, alle intemperie, cominciava ad alterarsi ed a cedere, sicchè non bastavano certo più le puntellature o le piccole riparazioni. L'opera della nuova fervente schiera dei restauratori, aiutata dai Comitati diocesani e dalla *Commission des Monuments historiques*, ha spesso salvato in tempo tali opere gloriose; ma quanto spesso anche il desiderio di completare, d'interpretare frettolosamente, di aggiungere elementi, di ridurre il monumento ad unità di stile, ha falsato il concetto, spostando arbitrariamente il tipo e togliendo irreparabilmente pagine alla storia monumentale!

Dice eloquentemente, in una vivace filippica, Anatole France (2) a proposito di queste funeste conseguenze: « Un tempo l'architetto demoliva per rin-

(1) Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, Paris, 1869, t. VIII, alla parola « Restauration »; Id., *Rapport aux inspecteurs des edifices diocésains*, Paris, 1873.
(2) A. France, *Pierre Nozière*, Paris, pag. 242.

[illegible] per invecchiare. Non gli basta rimettere il monumento nello stato [illegible] all'origine; fa di meglio: lo rimette nello stato in cui avrebbe dovuto essere ».

« Sarebbe interessante sapere se Viollet-Le-Duc ed i suoi discepoli abbiano recato più danno in pochi anni, per arte e per metodo, di quello che non avevano fatto per odio e per disprezzo, durante parecchi secoli, principi e popoli che non comprendevano l'importanza di vestigia di un passato che sembrava loro barbaro. Sarebbe interessante sapere se le nostre chiese medievali non abbiano sofferto più crudelmente dallo zelo indiscreto dei nuovi architetti che dalla lunga indifferenza che le lasciava invecchiare tranquille. Veramente inumana poteva dirsi l'idea del Viollet-le-Duc quando si proponeva di riportare un castello od una cattedrale ad un piano primitivo modificato nel corso dei tempi, o che, più sovente, non era mai stato seguito, quando sacrificava opere belle e venerabili, e, come a Notre-Dame di Parigi, voleva trasformare la cattedrale vivente in una cattedrale astratta..... Nell'arte esistono ben più armonie di quello che non concepisca la filosofia degli architetti restauratori! » (1).

Forse non è giusto il riportare la causa di questi abusi irreparabili direttamente ai precetti teorici del Viollet-le-Duc, nei quali non è affatto contenuta l'affermazione che le aggiunte posteriori ad un edificio debbono sparire in omaggio alla unità stilistica; ma ben può farvisi risalire indirettamente per quello che la teoria tace, se non per quello che afferma. Essa non mette in guardia i seguaci contro le esagerazioni, non contiene limiti e garanzie, non pone come postulato la dichiarazione energica del rispetto assoluto al monumento, che dovrebbe essere base di ogni restauro, non dà alcuna possibilità di controllo del lavoro di aggiunta o di sostituzione compiuto, chè anzi per l'imitazione degli elementi artistici, per l'adozione di materiali analoghi ai primitivi tende a far perdere le traccie delle varie fasi del restauro, escludendo la possibilità di studi analitici futuri (2).

La via è così aperta ad ogni arbitrio: sorte comune di ogni sistema artistico, come politico o religioso o filosofico, che non contenga remore severe, che non rinforzi i poteri inibitori e taccia di sanzioni. Gli uomini vanno considerati per quelli che sono e non per quelli che dovrebbero essere; ed il principio dovrebbe valere anche pei restauratori.

Ora non v'è forse un Sant'Antonio più assalito dalle tentazioni del restauratore; tentazione mossa dalla potentissima vanità umana di mettersi in evidenza, sovrapponendo il proprio senso artistico a quello dell'antico, spesso anonimo autore; tentazione di far meglio, di regolarizzare, di correggere disposizioni costruttive ed artistiche che sembrano viziose; tentazione di giungere ad ogni costo e rapidamente a conclusioni definitive, anticipando i risultati, se pur ve ne sono, dello studio analitico paziente e profondo. Dice così bene il Boito: « nei restauri si sa dove si principia, non si sa dove si vada a finire; c'è una

(1) Di analoghi danni in numerosi restauri di monumenti inglesi dà notizia J. Stevensen, *Architectural [illegible]*, London, 1877. Così per la Germania e l'Austria., J. Koch, *Die Denkmalpflege*, Wien, 1906.

(2) Come primo timido passo verso un mezzo di controllo dei lavori di rifacimento, almeno per quanto [illegible] e natura dei materiali, ha avuto talvolta adozione il sistema che in Francia fu detto dei « [illegible] » per il quale s'inseriva nelle zone restaurate qualche frammento della costruzione primitiva come ricordo e come raffronto.

forza quasi irresistibile che tira a far troppo, sconfinando, con la fede nelle proprie deduzioni ed induzioni, oltre la realtà dell'osservazione diretta e della necessità statica e storica; ..... senonchè ogni eccesso nel restauro diventa una falsificazione di documento » (1).

Ecco dunque i pericoli di una teoria larga e facile, quale è quella dell'imitazione stilistica e della rinnovazione secondo lo spirito dell'architetto primitivo. Quante volte, ad esempio, non ha incoraggiato ad affrettare leggermente gli studi il paragone, tanto ripetuto, con la nota frase del Cuvier, che da un osso solo si vantava di ricostruire tutto un animale antidiluviano! La frase credo sia assurda anche in Paleontologia; ma lo è certo applicata ai monumenti, a questi organismi tanto vari e complessi che talvolta anche tutto un edificio completo in ogni sua parte presenta problemi insolubili. Ci vuol altro che un osso!

Il maestro, del resto, non ha certo predicato con l'esempio più severamente che con la teoria. Alla cattedrale di Amiens fu proprio il Viollet-le-Duc a ricostruire completamente la galleria « des rois ». Nel celebre restauro del castello duecentesco di Pierrefonds (fig. 7), egli sembrò considerare l'antico edificio come un albero i cui nuovi fusti debbano germogliare naturalmente dopo raso al suolo il vecchio ceppo; gran parte delle antiche rovine fu distrutta e sorse al loro posto la massa, genialmente ideata, del nuovo castello in cui è in parte riprodotto ed in parte sviluppato l'antico. Pierrefonds non è più ora il castello di Luigi d'Orléans, ma, se mai, ne è la « rappresentazione in rilievo in grandezza naturale »; chè tutta l'arte e tutta la scienza del suo nuovo autore, certo il conoscitore massimo dell'Architettura medievale di Francia, non bastano a darci l'opera autentica, a far rivivere le vecchie pietre testimoni di tante vicende.

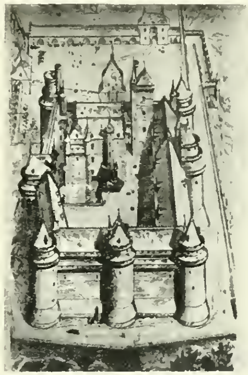


Fig. 7. – Il castello di Pierrefonds (da un dis. del Viollet-le-Duc).

Partendo da questi inizi e seguendo questi esempi, una vivissima attività restauratrice si svolse nella seconda metà del secolo scorso: furono molto frequentemente pseudo-restauri in cui cioè tutto un nuovo edificio ampliò modesti ruderi da cui trasse il nome, come avvenne pel castello di Vincigliata presso Fiesole, vero centone architettonico, cui manca, non la fantasia ed il senso d'arte, ma certo la fedeltà ricostruttrice: furono restauri di ampliamento e di correzione, per così dire, come per S. Maria del Campidoglio in Colonia; o restauri di completamento, come, esempio massimo, quello del duomo di Colonia (terminato tra il 1842 ed il 1880 sotto gli auspici del *Domverein*), in cui la parte nuova si è veramente adattata allo stile del grande monumento gotico, sicchè ora che la patina nerastra ha ricoperto l'arenaria delle altissime torri e degli altri elementi novellamente aggiunti, non è quasi più possibile sceverare il restauro della costruzione originaria (fig. 8). In Italia anche prevalse il desiderio di porre nuove facciate nella fronte rimasta nuda e mutila di antiche chiese; e tra le prime sorse quella di S. Croce in Firenze del Matas (fig. 32), che dai contemporanei fu portata al cielo, e che a noi sembra quanto mai povera e fredda; come ultima

(1) C. Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti*. Milano, 1893, p. 393.

[illegible] ricostruttrice in stile che vorrebbe essere medievale, [illegible] di stucco si elevò ad invadere ed a deturpare [illegible] di corti o di sale; e basti citare per tutti gli esempi [illegible] in Ferrara e della zona superiore, ora crollata, della [illegible].

[illegible] va delineando contro queste tendenze di restauro ad [illegible] opposizione, non solo contro le intemperanze delle applicazioni [illegible] l'essenza stessa delle teorie formulate: contro, cioè, ogni restauro [illegible] e di rinnovamento, che si diceva arbitraria negazione del criterio [illegible]: contro il principio dell'imitazione stilistica, in cui non si vedeva che una falsificazione, quando non era un deturpamento; contro l'aspetto regolare e nuovo sostituito alla forma mossa e viva, al colore che i secoli hanno dato alle vecchie mura muscose, ai rozzi rilievi lavorati dalla pioggia e dal sole dopo che dall'artefice.



Fig. 8. — Duomo di Colonia
Prospetto principale.

Il Didron ha molto saggiamente detto a questo proposito: « In fatto di monumenti, è meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che abbellire; in nessun caso si facciano aggiunte o diminuzioni ».

Ma da questi giusti principii, che hanno soltanto il torto di essere troppo generici, la tendenza del rispetto ai monumenti è talvolta, negando i restauri, giunta ad esagerazioni estreme, pur raggiunte con la guida di una logica spietata. *Cave a consequentiariis!* Ed ecco, ad es., il Comitato conservatore dei monumenti del Portogallo (1), esprimere il parere che: « toccare i monumenti antichi, è un sacrilegio, e l'unica cosa da fare è di mirarli cadere, prostrati in ginocchio », criterio, come si vede, non dissimile da quello degli Arabi; ed ecco che alcuni anni fa in Venezia da un gruppo di artisti, tra cui il Favretto ed altri egregi, partire una protesta contro i restauri, nella quale si legge: « Non c'illudiamo, è impossibile, come il far rialzare un morto, il restaurare cosa qualsiasi che fu grande e fu bella in Architettura. Ci si opporrà: può venire la necessità di restaurare. Accordiamo. Guardisi bene in faccia a tale necessità [illegible] intendasi cosa significhi. È la necessità di distruggere. Accettatela come tale, gettate giù l'edificio, disperdetene le pietre, fate di esse zavorra e calce, se volete; [illegible] fate ciò onestamente e non ponete una menzogna al posto del vero » [illegible] Ruskyn dire dei monumenti: « Il giorno fatale verrà pur-

(1) [illegible] *VIe Congrès intern. des Architectes*, Madrid, 1904, pag. 159.
(2) [illegible] *[illegible]nire dei monumenti in Venezia*, Venezia, 1885.

troppo, ma lasciatelo venire apertamente; non fate che il disonore e le false sostituzioni privino i monumenti dei funerali offici della memoria » (1).

Or lasciamo per un momento da parte questi estremi catastrofici, che, se non erro, valgono meglio che ogni argomento diretto a dimostrare la necessità in molti casi dei restauri; e, riserbandoci di tornare in modo più concreto sull'argomento, occupiamoci di una terza teoria media tra le due tendenze, che porta un concetto più equilibrato del restauro: il concetto di limitarlo ai casi tipici ed anche in quelli ponendo il minimo lavoro di aggiunta e di nuova opera, ponendo la cura massima nel conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco; e di curare che i compimenti e le aggiunte, se non possono evitarsi, non vogliano sembrare di essere opere antiche, ma pur armonizzando con l'antico, onestamente mostrino la loro data recente.

Pei monumenti dell'antichità classica la teoria aveva avuto, fin dall'inizio dei restauri, frequenti applicazioni; ma la sua estensione ai monumenti medievali, campo favorito dei restauratori moderni, è recente. Il più autorevole ed illustre assertore tra noi, coi precetti, coi consigli e con l'esempio, è stato Camillo Boito (2), il quale, con la sua *verve*, ne ha perfino espresso in versi i principi, nel modo istesso che gli antichi greci facevano delle leggi per farle cantare al popolo dai banditori:

> « Serbare io debbo ai vecchi monumenti,
> L'aspetto venerando e pittoresco;
> E se a scansare aggiunte o compimenti
> Con tutto il buon volere non riesco,
> Fare debbo così che ognun discerna
> Esser l'opera mia tutta moderna ».

Ed è del Boito, quasi *Magna Charta* dei restauri moderni, l'ordine del giorno fin dal 1883 approvato dal IV Congresso degli Architetti ed Ingegneri italiani tenuto in Roma (3), il quale, prese le mosse dalla citata frase del Didron, così prosegue:

« Nel caso che le aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente necessarie, per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, esse debbono compiersi con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che possibilmente nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino col suo aspetto artistico.

« Quando si tratti di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter durare più in opera, e quando nondimeno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pur assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa e portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicchè neanche su ciò possa l'attento osservatore essere tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità od in altri in cui sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità ed alla conservazione deb-

(1) J. Ruskyn, *The seven lamps of Architecture*, VI, 19.
(2) Camillo Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti*, op. cit., I parte.
(3) Cf. *Atti del IV Congresso degli Ing. ed Arch. Ital.*, Roma, 1884.

[illegible] semplici e con le sole riquadrature geome-[illegible] non appariscono che la continuazione od il [illegible] antiche sagomate ed ornate ».

[illegible] raccomandazioni affinchè le singolarità dell'aspetto [illegible] siano serbate ai monumenti, ed affinchè le parti ag-[illegible] introdotte in diversi tempi all'edificio primitivo non [illegible] che non abbiano minima importanza e svisino o ma-[illegible] parti notevoli dell'edificio stesso; dà alcune norme spicciole [illegible] zioni nei restauri; stabilisce l'opportunità che una lapide da infig-[illegible] sull'edificio ricordi le date e le opere del restauro (1).

Or tutto questo è affermazione di sani e giusti principi, ma non è ancora la pratica del restauro. Tanto che il Boito stesso, col suo solito spirito, nel far commentare ad uno dei personaggi dei suoi dialoghi la proposizione ora riferita, dice che gli sembra un labirinto di cespugli secchi entro cui si gira e si rigira senza trovare l'uscita.

La verità è che in questioni così vaste e complesse una trattazione generale deduttiva non serve, se ad essa non viene incontro la induttiva; i principii di massima son belli ed utili, ma tra essi e le applicazioni molteplici c'è poi un abisso. In teoria, anche le opinioni più estreme che abbiamo accennato hanno tutte ragione, in quanto contemplano un sol lato di un solido che ha faccie innumerevoli, in quanto ritengono unico e semplice un problema che è problema multiplo di arte e di tecnica, e che ben raramente può risolversi in modo perfetto, ma solo accordando tra loro esigenze opposte. E dai concetti generali può solo passarsi a qualche criterio che abbia pratica importanza, distinguendo e classificando; e poi sperimentalmente esaminando casi ed esempi singoli, vedendo in essi la effettiva applicazione o l'effettivo abbandono dei principi teorici.

*
* *

Due classificazioni sono possibili, e tra loro s'intrecciano, come le fila che in due sensi vengono a formare le maglie di una rete. L'una è dei monumenti secondo la loro origine, il loro stato, la loro conservazione; l'altra è dei restauri secondo lo scopo che si prefiggono.

I monumenti possono essere o monumenti morti che sussistono come reliquie e ricordi, che appartengono a civiltà tramontate e non possono più avere una destinazione, sia per lo stato manchevole in cui si trovino, sia perchè espressione di usi che non sono e non saranno più; o monumenti viventi che hanno o possono avere una destinazione affine, se non uguale, a quella per cui furono costruiti (2). Tra i primi sono quasi tutti i monumenti dell'antichità,

(1) Per questa documentazione epigrafica del restauro è interessante rammentare la proposta presentata dal De Geymüller al Congresso per la protezione delle opere d'arte tenuto in Parigi nel 1889: che cioè siano adottate tre notazioni convenzionali, che sono già di uso costante in Svizzera nel paese di Vaud, ossia:

La [illegible] parti interamente moderne.

La [illegible] R. L. per le parti restaurate liberamente secondo esempi analoghi.

La data ed [illegible] R. I. S. per le parti sostituite e riprodotte esattamente secondo il modello originale.

(2) Per [illegible] vedi: J. P. SCHMIDT, *L'architecte des monuments religieux*, Paris, 1874, p. 56 e seg.; L. [illegible], *La restauration des monuments anciens*, nell'*Emulation*, 1902, VII e seg.



Fig. 9. — Interno di S. Galgano presso Siena.

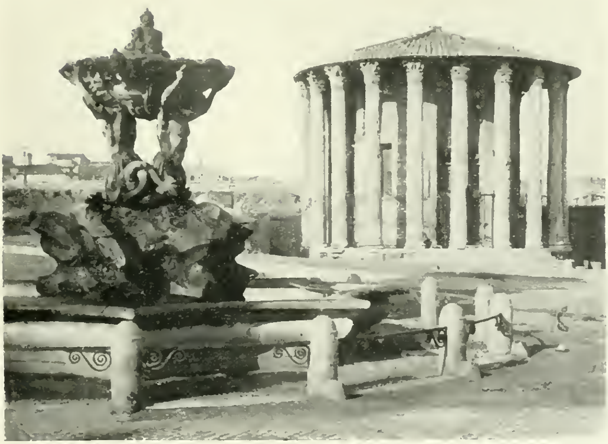


Fig. 10. — *Roma*. Tempio cosidetto di Vesta al foro Boario.

s[illegible] essi ruderi o edifici ancora quasi completi, a meno che una nuova desti[illegible] il Pantheon e per la Basilica di Treviri, sostituita [illegible] le mura del Medio Evo in quanto rappresentano [illegible] edifici di abitazione o di altra destinazione civile. Dei mo[illegible] una divisione può farsi tra monumenti in uso, o fuori uso: diffe[illegible] trovare ragione o in condizioni di conservazione e di stabilità, [illegible]lità maggiore o minore, od anche nella garanzia contro il dan[illegible]nto di opere pregevoli.

[illegible], per quanto riguarda i monumenti morti, il concetto che quasi universalmente prevale è quello di non mutarne il tipo e di non ravvivarli, per così dire, facendoli ritornare edifici completi ed utilizzabili. Così ad esempio l'indignazione dei dotti e del pubblico seppellirebbe chi esprimesse l'idea di completare il Partenone od il Tempio di Segesta, edifici pur quasi integri, la cui restituzione non offrirebbe difficoltà sostanziali; ovvero chi intendesse nuovamente adibire per pubblici spettacoli il Colosseo, o per bagni le Terme di Caracalla. Forse, appunto perchè si tratta quasi sempre di monumenti dell'antichità, questo criterio del rispetto massimo alla forma, sia pure monca e smozzicata di rudero, in cui l'opera architettonica si trova, all'aspetto pittoresco che esso ha assunto, al concetto primitivo per cui fu concepito, ha la base oltre che nella mancanza di uno scopo positivo pratico di utilizzazione, nella maggior venerazione che per essi è in noi, in confronto degli altri monumenti, un po' per la loro tarda età, un po' anche perchè da più tempo data la scienza del loro studio e la universalità della loro ammirazione.

Per cogliere queste differenze di apprezzamenti e di tendenze, basti osservare, ad esempio, l'attuale aspetto di un monumento medievale abbandonato ed in parte diruto, San Galgano presso Siena, uno dei più mirabili edifici chiesastici del primo gotico italiano (vedi fig. 9); ed io credo che forse in nessuno di noi non si manifesti il desiderio, in completa antitesi con quello che riguardava gli antichi templi, che la bella chiesa possa un giorno esser di nuovo, sia pure con mille cautele e mille garanzie, completata, e le ardite volte ogivali possano slanciarsi « a vol rapido » per ricoprirla e racchiuderla; sicchè, tornata nuovamente una chiesa e ridata al culto, ridivenga vero monumento vivente.

Con questo già precorre la risposta ad una domanda: È opportuno che i monumenti viventi siano utilizzati o no? È desiderabile, per la conservazione del loro carattere e della loro integrità, che essi siano posti fuori uso, quali oggetti di museo, che cioè da loro si allontanino i servizi da cui sono occupati; ovvero che viceversa i monumenti fuori uso, quando è possibile, trovino una utile destinazione? La risposta non può evidentemente darsi che condizionata. Se la destinazione dell'edificio è consona al fine per cui sorse, se essa non minaccia di mutare il tipo, di nascondere le forme, di sovrapporsi all'antico con uno sviluppo progressivo invadente, ben venga tale destinazione utile, la quale, tra l'altro, rappresenta sovente il modo migliore per curare la conservazione del monumento, affidato alle cure di chi ad esso ha diretto interesse; e l'edificio si rianimi, perda l'aspetto freddo ed ozioso, riacquisti la sua bellezza viva; chè l'utilità in architettura risponde ad una ragione d'essere e forse alla base principale del bello. Così la chiesa rimanga chiesa, il palazzo della Ragione od il palazzo della Signoria rimangano sede dei tribunali e del Municipio, od anche lo [illegible]gano di musei, di accademie, di biblioteche; la casa ed il palazzo privato rimangano per l'abitazione civile.

Soltanto quando nell'adattamento l'antico schema e le nuove esigenze risultino incompatibili, ovvero richieggano trasformazioni radicali, o, d'altra parte, allorchè il valore artistico o storico di alcuni elementi sia così singolare, o così speciali le condizioni di luogo, allora s'impone di escludere l'utilizzazione. Così ad esempio s'impone per l'appartamento Borgia al Vaticano, che non potrebbe più tornare ad essere abitazione, o per la cappella Chigi a S. Maria del Popolo, che mal si presterebbe ad essere officiata. Così ora nel duomo di Aquileia, per poter lasciare alla vista il mirabile musaico tornato in luce e che dovrebbe essere ricoperto, sarebbe desiderabile che la chiesa adibita al culto si restringesse al solo transetto, lasciando libera la nave principale. Così infine pel Castel S. Angelo il togliere l'alloggiamento dei soldati, che pur continuava una tradizione così lunga e costante, è stato provvedimento opportuno per liberarne la massa dalle povere costruzioni aggiunte al Castello, per assicurare l'accesso alle sale, alle corti, alle loggie contenute nella grande mole, che fu, nella sua lunga vita, tomba, e palazzo, e fortilizio.

*
* *

Ed eccoci alla classificazione che può porsi pei restauri: 1° restauri di semplice consolidamento; 2° restauri di ricomposizione; 3° restauri di liberazione; 4° restauri di completamento e di ripristino; 5° restauri di innovazione.

La suddivisione è, non v'ha dubbio, pedantesca ed artificiosa; poichè, in pratica, è ben raro che le condizioni rispondano ad un tipo precisamente definito, e non passino, per mille sfumature, da un caso all'altro. Ma pure per fissare le idee non è inutile soffermarsi a parte su questi casi tipici, al fine di riportare ordine nei concetti che tra loro si sovrappongono, e determinare in corrispondenza le varie pratiche soluzioni che possono presentarsi.

I. I *restauri di consolidamento*, cioè di rinforzo statico e di difesa dagli agenti esterni, sono provvedimenti tecnici affini ai lavori di manutenzione e di riparazione, e rappresentano lo stadio più umile dei restauri, che non accende la fantasia, ma che appunto per questo è il più utile e dovrebbe essere oggetto delle massime cure. La conservazione dei monumenti non segnerebbe spesso sconfitte irreparabili, se con amore, con pazienza, con metodo si provvedesse *in tempo* a sostenere gli elementi deboli e stanchi, ad eliminare le cause di dissolvimento delle strutture, a fissare i distacchi di pezzi decorativi, come negli angoli di cornici, nei bordi degli intonachi dipinti, nelle tessere dei pavimenti a musaico. E qui il paragone di un vecchio monumento con una vecchia persona calza a cappello: solo il regime di ordine e di cure regolari può prolungare ad un vecchio la vita e scongiurare malattie acute contro cui l'organismo logoro, pur aiutato dai sussidi della scienza, mal si difende.

Io non saprei meglio illustrare la necessità di questa cura assidua ed affettuosa che riportando le nobili parole di John Ruskyn: « Abbiate cura dei vostri monumenti e non sentirete il bisogno di restaurarli. Qualche lamina di piombo rimessa sul tetto, alcune foglie spazzate in tempo dalla gronda salveranno il tetto ed il muro. Sorvegliate il vecchio edificio con cura premurosa, proteggetelo il meglio che potete, e ad ogni costo, da qualsiasi influenza dilapidatrice. Contatene le pietre e vigilatele; cingetelo di ferro dove si sta scomponendo, sostenetelo con legname dove declina, nè datevi di ciò pensiero: val meglio una gruccia che una gamba di meno. Fate questo con tenerezza, con riverenza

[illegible]ua e molte generazioni nasceranno ancora e trapasseranno sotto la sua ombra » (1).

Molto si fa in Italia in questo campo; ma, dobbiamo riconoscerlo, non ancora quanto occorre; il che dipende dal sistema, necessariamente accentrato, degli Uffici regionali, dalla insufficienza dei mezzi, dalle non ben determinate condizioni di proprietà dei monumenti. Molto potrebbe essere utile l'istituzione [illegible] regolari ispezioni, moltissimo potrebbe sempre più esserlo, se [illegible] grata, l'opera solerte degli ispettori onorari dei monumenti, che, con la conoscenza diretta delle condizioni e delle esigenze locali, possono segnalare



Fig. 11. — *Roma*, Arcate dell'acquedotto Claudio.

in modo sistematico i danni che si minacciano ed i provvedimenti di conservazione che si richieggono.

Il problema del restauro di consolidamento è quasi completamente problema tecnico. Finchè trattasi di ruderi, può limitarsi alla chiusura dei vuoti nelle cortine di mattoni e nei rivestimenti, alla garanzia delle superficie esterne in modo che l'acqua ed il gelo non possano disgregarle, al fissaggio di lastre di pietra con grappe metalliche, alla ripresa di qualche tratto pericolante di muratura od al sostegno di pietre mal connesse. E spesso la struttura muraria nuova viene, per questi scopi, ad innestarsi all'antica; ma viene ad innestarsi, secondo i principî già accennati, non contraffacendola, ma distinguendo le due strutture: usando bensì nella nuova materiali antichi o simili all'antico, ma trattandoli con qualche lieve differenza, ad esempio, lasciando rustici i mattoni nell'esterno della

(1) Cf. J. Ruskin, *Op. e l. c. cit.*, La traduzione è di Giacomo Boni.

parete nuova (vedi esempi alla fig. 11 ed alla 16). L'aspetto pittoresco del rudero ne viene talvolta a soffrire, nel modo istesso che ne soffre quando si recidono i tralci d'edera con cui la natura sembrava volesse afferrare la costruzione ed impadronirsene; ma, d'altra parte, se si vuole evitare il disgregamento ed il crollo, bisogna appunto difendersi da questi agenti naturali, sacrificando in qualcosa il nostro egoismo di esteti.

Tutto ciò vale anche per gli elementi di rinforzo che si aggiungono e che occorre lasciare apparenti, come per chiusure di arcate che, non avendo più contrasto, non potrebbero più reggersi libere, per speroni esterni posti a sostituire staticamente tutta una parte di edificio crollata. Esempio caratteristico, quello del Colosseo, in cui opportunamente la serie esterna di arcate è stata terminata con contrafforti obliqui che chiudono e quasi rimarginano la grande ferita, fatta dai terremoti e dagli uomini, nell'edificio (fig. 12).



Fig. 12. — Il Colosseo ed i suoi speroni.

Ed altri concetti, oltre quelli di rinforzo statico, possono intervenire, e, per edifici complessi, rendere gravi e difficili i restauri, chiamando a contributo i più svariati mezzi della tecnica e della scienza moderna (1). Trattasi talvolta di lottare contro l'umidità invadente, il grande nemico, e si richieggono intercapedini e strati isolanti per evitare le infiltrazioni della falda acquea sotterranea; talvolta provvedimenti di sottofondazione debbono rinforzare le basi dell'edificio, o contrafforti e catene concorrere a resistere all'azione delle volte; talvolta binde e speciali altri mezzi di sollevamento e di spinta o di tiraggio occorrono per rimettere in sesto muri fuori piombo. Più spesso muri fatiscenti lasciano filtrare acque e si disgregano internamente, ed allora talvolta iniezioni di cemento riescono a rinforzarli, e la stuccatura delle commessure, per cui si adopra talvolta il cemento o il mastice (tra cui i più usati il mastice imperiale di Bruxelles ed il mastice Mayer), o l'ossicloruro di zinco, li preserva dall'esterno. E sempre più la chimica fornisce mezzi, come li fornisce al restauro dei dipinti; ad esempio, dà il creosoto ed il sublimato per combattere il tarlo nei legnami, saponi per rendere impermeabili le pietre calcaree, silicati, specialmente silicato di soda e fluoro-silicati per garantire la superficie di marmi corrosi e di pietre porose e gelive (2).

(1) Cfr. Palmieri, *La chimica e la fisica nella conservazione dei monumenti*, negli *Atti del R. Ist. d'incoragg. in Napoli*, ser. V, vol. IV, n. 5.

(2) Talune norme tecniche molto giuste e precise, specialmente per quanto riguarda rinforzi e riprese nella struttura in pietra da taglio, son contenute nelle *Instructions pour la conservation, l'entretien, la restauration des édifices diocésains* date dalla Direzione dei Culti in Francia, e riportate nella relazione del Besnard sulla *Conservation des Monuments nationaux* al VII Congresso int. degli architetti in Londra. Vedi *Transations etc.*, London, 1908, p. 476.

Alcuni esempi recenti di notevole complessità e di grande interesse son dati dal robustamento della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia, di S. Ciriaco d'Ancona, della cattedrale di Pienza, dalla ripresa e dal restauro del campanile di Ravello, ecc.

Una fase speciale dei provvedimenti di rinforzo e di ripresa su cui in modo speciale occorre richiamare l'attenzione è quella immediatamente consecutiva ai disotterramenti di costruzioni e di opere d'arte negli scavi d'antichità. Non si dovrebbe mai intraprendere uno scavo se insieme non si dispone quanto occorre per la conservazione di ciò che viene alla luce, sostenendo muri e volte, garantendo accuratamente elementi che tendono a disgregarsi, come intonachi dipinti, stucchi, musaici, ecc.; soffermando, se occorre, a varî gradi il progredire dell'escavazione, finchè una sistemazione almeno provvisoria assicuri che gli elementi già conquistati non abbiano a disperdersi ed a danneggiarsi.

In questi restauri di consolidamento in generale tutte le teorie trovansi certo d'accordo; ma non in tutti i casi è d'accordo il monumento: non sempre i suoi elementi son suscettibili di essere più rinforzati e lasciati sul posto, sia che abbiano ormai raggiunto il limite di resistenza, sia che il loro collegamento costruttivo e la loro forma artistica sian tali da rendere impossibili i provvedimenti semplici. Spesso delle strutture e dei rivestimenti in pietra da taglio possono essere restaurati solo se levati d'opera pezzo per pezzo, e quindi ricomposti; spesso la sostituzione di qualche parte ormai fatiscente della costruzione o della decorazione si rende imprevedutamente necessaria, ed ecco altri problemi presentarsi, avvicinandosi e confondendosi a quelli della ricomposizione e di ripristino.

*
* *

II. *Restauri di ricomposizione* — Caso tipico: Quando alcune colonne son cadute in terra e trovansi prossime alle loro basi, ed i resti della trabeazione son prossimi alle colonne, queste varie membra sparse si rielevano, si ricollocano insieme, dando così l'immagine di ciò che fu il monumento. Esempi sovra tutti importanti e grandiosi quelli delle colonne colossali della sala ipostila di Karnak, che son state in parte rialzate al loro posto, del mirabile tempio della Vittoria Aptera sull'Acropoli d'Atene (fig. 13), i cui elementi caduti e dispersi hanno potuto con tanta maggior sicurezza essere accuratamente ricomposti, quanto più grande era la organicità logica e la perfezione della costruzione d' « apparecchio » in pietra da taglio; quelli infine di Pompei, ove la città morta, chiusa e suggellata dalle ceneri e dai lapilli in una tomba immensa, risorge nei portici dei suoi templi e delle sue basiliche, negli atrii delle case, nelle scene dei teatri. Ma applicazioni così semplici e sicure come queste non sono poi tanto frequenti. Spesso la posizione primitiva non è così esattamente determinata da assicurare della precisa ricostruzione, e non è allora lontano il pericolo che l'arbitrio si sostituisca alla coscienziosità nella fretta di vedere di nuovo in piedi, con una parvenza di vita, il monumento, come è avvenuto per la basilica Ulpia in Roma rielevata così alla rinfusa, coi pezzi ritrovati, al principio del secolo scorso. Talvolta, ed è caso frequentissimo, alcuni elementi mancano ed anche il piccolo frammento dell'edificio antico, come il lato di un portico, come un pavimento in musaico di una stanza, non può essere riportato in condizioni di relativa integrità; mancano parti costruttive come architravi o pilastri, o man-



Fig. 13. — *Atene*, Tempio della Vittoria Aptera.



Fig. 14. — *Atene*, Portico delle Cariatidi nell'Eretteo.

cano parti decorative, come tratti di cimase o zone di musaico o d'intonaco, sicchè la ricostruzione perderebbe ogni continuità. Che fare allora?

Si tratta qui di aggiungere elementi nuovi, sia pure d'importanza accessoria e non costituenti la parte essenziale mancante, nell'organismo stesso del monumento. L'applicazione delle teorie che si sono esposte appare dunque qui diretta. Per la teoria estrema del « conservare, non restaurare », nulla dovrebbe essere rinnovato od aggiunto. La teoria del restauro stilistico vorrebbe invece sostituiti pezzi e zone nuove, imitando fedelmente le parti antiche, con lo stesso tipo e gli stessi materiali, in modo da ricomporre l'unità, senza distacchi, quanto più possibile prossima allo stato originario. La teoria intermedia infine, che in questo campo quasi assolutamente prevale, vuole che si completi la ricomposizione, per quanto è necessario, con elementi nuovi che per forma e materiali denotino chiaramente d'essere nuovi e non vogliano contraffare gli antichi; o si aggiungano tra le costruzioni in pietra costruzioni in laterizio, ove mancano pilastri necessari per tenere in piedi le zone superiori, o, per le sagome di cornici e di basi, per l'ornato di capitelli si adottino non sagome ornate e fogliami lobati, bensì modanature dello stesso profilo delle antiche, ma lisce e non intagliate, foglie semplici, forme limitate alla semplice squadratura inviluppante dell'ornato originario (Vedi fig. 15).



Fig. 15. — Finestra restaurata nella cattedrale di Bari.

Così si è fatto in gran parte dei monumenti greci, ad es. all'Eretteo ed al citato tempio della Vittoria Aptera. Le bianche pietre nuove portano, è vero, una nota stridente nell'armonia incomparabile del colore, ma la linea riprende il suo aspetto fermo e continuo, e le proporzioni mirabili ritornano normali. Il senso architettonico s'impone al senso pittorico, il monumento s'impone al rudero (Vedi fig. 13 e 14).

È, in fondo, questo della ricomposizione che mostri la massa senza contraffare la forma antica in ciò che questa ha di più individuale, lo stesso procedimento che spesso si adotta nei restauri delle pitture decorative, in cui il disegno si completa a semplice linea od in graffito nelle parti mancanti, senza riprendere il colore. Esempio tipico: quello degli affreschi nella casa di Livia sul Palatino.

Ora, se vi è restauro in cui deve essere assoluta la sicurezza di seguire fedelmente il monumento antico in tutti i suoi particolari, anche quelli che



(Fot Gargiolli).

Fig. 16. — *Roma,* Interno di S. Maria Antiqua.



Fig. 17. *Ravenna,* Palazzo cosidetto di Teodorico.



Fig. 19. Il « Termopolio » di Pompei.

possono sembrare anormali (1), è appunto questo di ricomposizione, che non è mosso da alcuna altra ragione positiva estranea a quella del rispetto, inteso in senso lato, per l'opera antica: anzitutto la sicurezza topografica di cui già abbiamo parlato, poi la sicurezza che gli elementi che si ricompongono o si imitano siano veramente gli antichi e siano collocati al vero loro posto primitivo. Ecco un esempio: il così detto tempio di Vesta al Foro Boario in Roma (fig. 10). Se qualche pezzo della trabeazione che correva circolarmente sulle colonne corinzie potesse ritrovarsi — e non è caso impossibile — sarebbe un fatto ben lieto il poter completare l'antica massa, che ha ora il capo mozzo, col collocare il pezzo al suo posto e con l'aggiungervi altri pezzi, imitati in forma semplice e schematica dal modello. Finchè questo non si abbia, meglio lasciare il tempio rotondo così come è, col tetto conico, ingiallito dal tempo, che si appoggia direttamente sui capitelli; lasciarlo nella caratteristica forma in cui siamo avvezzi a vederlo, in cui l'hanno visto gli artisti dei secoli scorsi, che tante volte lo riprodussero nelle stampe o nei quadri. È il criterio pittorico che si sovrappone all'architettonico, quando questo non può esser poggiato su basi sicure.

Più oltre, quando, contrariamente a questo principio, qualche elemento non essenziale s'immagina e si colloca a posto, senza una documentazione veramente sicura, sia perchè rappresenti un necessario elemento intermedio tra due zone ben ricostruibili, sia che ragioni estrinseche lo consiglino, il restauro di ricomposizione viene a toccarsi con quello di completamento; ma più che mai si rende opportuno che la parte ipotetica sia, per non confondere le idee, con superficie rustica e con semplice materiale indicata. Tale criterio è stato appunto seguito, ad es., nella parziale ricostruzione dell'interno di S. Maria Antiqua al Foro Romano (fig. 16), sulle cui colonne, collocate al posto, sono stati appoggiati pulvini ed archi in mattoni, lavorati all'esterno a superficie scalpellata. Ivi le condizioni di ambiente, specialmente in rapporto ai dipinti interessantissimi di cui la chiesa è un vero museo, hanno consigliato tale ricostruzione, più ampia e complessa di quella che sarebbe data dal semplice rialzamento delle colonne sulle loro basi.

Ed ecco, d'altra parte, una serie di casi tecnicamente ed artisticamente più svolti: i casi in cui la ricomposizione faccia parte, come si è accennato, di tutto un completo restauro di robustamento o di ripristino di un monumento complesso, che ragioni di stabilità obblighino a consolidare sostanzialmente, quando non sia più possibile tenerlo in piedi con provvedimenti spiccioli, o ragioni d'arte consiglino a rimettere nella forma primitiva. Nuovi problemi si presentano allora: problemi artistici di massima e di pratica relativi alla sostituzione di alcuni elementi inservibili oltre che quelli mancanti, problemi tecnici per il sostegno provvisorio durante l'esecuzione del lavoro e per la stabile definitiva ricostituzione dopo il restauro.

Il concetto della sostituzione apre un'altra trincea nel principio rigido della conservazione di quel che esiste nel monumento. Ma come fare in molti casi? Talvolta i pezzi di pietra, o di ferro, o di legno di una fabbrica antica son talmente corrosi e manchevoli che sembra un miracolo che stiano su, e solo

(1) Interessanti osservazioni su caratteristiche ed anomalie modificate in restauri di edifici medioevali vedi in T. Parravicini, *Considerazioni sul ristauro di monumenti antichi*, in *Atti del Collegio Ing. ed Arch. di Milano*, XII, n. 4.

quella specie di affetto che hanno tra loro per la lunga consuetudine le strutture che hanno invecchiato insieme crea un equilibrio instabile di adesione e di appoggio, che dura finchè non giunga un fortuito caso straordinario. Talvolta trattasi invece di opere, come capitelli od ornati, che hanno alto valore artistico individuale, non soltanto come parte del tutto architettonico, e che all'esterno le intemperie e l'attrito già hanno consunto e minacciano di logorare completamente. Come evitare in tali casi la sostituzione? Certo il primo articolo del Codice del restauratore dovrebbe essere che a questa si giungesse solo quando è indispensabile, come necessità triste, non per voluttà di far nuovo. Ed il secondo articolo dovrebbe, in rispondenza al concetto tante volte espresso, stabilire che costantemente del mutamento si desse notizia evidente.



(Fot. Alinari).
Fig. 18. — *Napoli*, Arco d'Alfonso d'Aragona.

Il sistema semplice dei nuovi elementi trattati con sagome liscie e senza ornato, o del materiale differente, è anche qui consigliabile, ma non sempre. Talora l'euritmia dell'opera d'arte verrebbe a soffrire da questa macchia nuova, o da questa rozza intrusione in una fine zona decorata: non finchè si tratta di parti di fabbrica o di ornato che si trovano in alto; ma bensì quando sono elementi caratteristici e significativi prossimi all'occhio dell'osservatore, o la cui disposizione presenti una vera funzione decorativa. Ed allora la copia si impone, come eccezione, non come regola: copia fedele e precisa, a cui tuttavia non manchi un indizio ad escludere l'inganno per chi analiticamente esamini il monumento.

Nel palazzo ducale di Venezia molti dei capitelli del portico terreno e della loggia superiore, dopo che furon provati una quantità di mezzi per arrestarne il deperimento, furono sostituiti con copie; ma gli originali si conservano lì presso, a vista del pubblico, nella prossima galleria, a documentare la sostituzione.

Nell'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli (1), un capitello dell'ordine inferiore mancava ed è stato posto uguale agli altri: chè nella massa mirabilmente ornata dell'arco, un capitello liscio male avrebbe intonato; ma una data incisa su di esso sta ad indicare l'opera nuova ed a precisarne il tempo.

(1) Cfr. A. Avena, *Il restauro dell'arco di Alfonso di Aragona in Napoli*, Roma, 1908.

Questo dell'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli (fig. 18) e l'altro della loggia dei Papi a Viterbo (fig. 22) sono due tra gli esempi più recenti ed importanti di questo genere di restauri di ricomposizione complessa: ambedue non di tipo unico, poichè il primo, oltre alla ricomposizione dell'arco, ha compreso anche la ricostruzione della torre laterale crollata; il secondo, oltre al ripristino della loggia papale, ha avuto per fasi la liberazione della parete principale del palazzo, il completamento della scalea d'accesso.

Gravissimi problemi tecnici nell'uno e nell'altro caso: in uno trattavasi di scomporre il rivestimento marmoreo di una mole altissima, e ricostruire a piccoli tratti il muro di nucleo e rimettere i vari pezzi al posto: per il che occorsero manovre lunghe e delicate, provvedimenti di rinforzo provvisorio o definitivo con tiranti e travi composte, e di collegamento stabile con grappe e piastre di rame e con mastice Mayer.

Nella loggia duecentesca di Viterbo (1) trattavasi di una massa non pesante, ma fragilmente sostenuta. Come spesso avveniva nelle fabbriche medievali, le dimensioni della parete traforata, che, simile ad un merletto, formava la loggia, erano così deboli e sottili, che fino dal principio dovette essersi imposta la necessità di chiuderne le arcate. Un mezzo moderno, il cemento armato, ha permesso di riaprirle nella nuova costruzione; una grande trave, alta metri 1,30, fu posta al di sopra della linea degli archetti, a sostenere, nascosta nella muratura poi ricostruita intorno ad essa, tutta la struttura dell'elegantissima loggia, resa sicura omai per questo sdoppiamento della parte costruttiva interna dalla serie di colonnine e di archetti, rimasti ad una funzione puramente decorativa.

Il concetto dei restauri di ricomposizione si va estendendo, con una recentissima tendenza, anche al ripristino, per quanto è possibile, degli elementi di decorazione annessi per destinazione al monumento o della suppellettile relativa al suo uso primitivo. Come reazione contro gli abusi della tendenza opposta che voleva trarre via dai monumenti per raccogliere nei musei opere decorative, iscrizioni e mille altri elementi minori che hanno soltanto nella loro posizione primitiva il loro valore ed il loro significato, va invece ora giustamente prevalendo il concetto che le raccolte d'arte siano fatte pei capolavori od anche per le opere disperse e non identificabili; ma che invece molto più opportunamente rimangano al luogo pel quale furono eseguite le opere minori che hanno una funzione decorativa in rapporto al monumento, ovvero che contribuiscono con la loro testimonianza a farlo rivivere nelle sue vicende, storiche, artistiche e topografiche, nelle sue ragioni di essere; purchè, naturalmente, tale conservazione *in situ* non coinvolga pericoli per la loro integrità.

Così ad es. nei recenti restauri di templi egiziani si tende a ricollocare al posto la serie di granitiche figure scolpite che popolavano i grandi atri (2); così per gli edifici comunali d'Italia si vuole ora che gli stemmi, le epigrafi, le targhe che spesso fittamente ne ricoprono le pareti non vengano rimossi (3); così infine in ultimi scavi archeologici si sono conservate tombe con tutti i sarcofagi, i vasi, la rimanente suppellettile intatta; ed in Pompei i recentissimi trovamenti dello Spinazzola hanno avuto per conseguenza la geniale reinte-

(1) Cfr. P. Guidi, *Il restauro della loggia e del palazzo papale di Viterbo*, in « Ausonia », Anno VI (1911).

(2) Cfr. G. Moretti, *La conservazione dei monumenti in Egitto ed in Grecia*, Roma 1902.

(3) Vedi *Circolare 18 ott. 1906, n. 77, del Min. P. I.*

[illegible] nella forma originaria degli utensili e degli oggetti che facevano parte del *[illegible]* [illegible] eseguito (1) (Vedi fig. 19).

III. Alla terza categoria dei restauri di *liberazione* di un monumento dalle aggiunte interne ed esterne, restauri che possono rappresentare la forma più genuina e il tipo ideale del ripristino, allorchè l'opera può tornare alla



Fot. Alinari.

Fig. 20. — *Palermo*, S. Maria della Catena.

luce completa, sciolta dalla ganga di altre costruzioni interne che la nascondevano o di fabbriche esterne che l'attorniavano.

Ora quando queste costruzioni e queste fabbriche risultano evidentemente prive di carattere e di importanza, e sono semplici e rozze murature che chiudono colonne e sbarrano finestre e loggiati, stucchi o intonachi o stuoie di canna senza alcun significato ed alcun pregio decorativo che mascherano pareti o coperture, quando l'edificio imprigionato può apparire fuori integro e bello, mai può esservi per l'Arte giorno più lieto di quello in cui uno di tali restauri ha il suo termine.

(1) Cfr. *Atti del III Congr. intern. d'Archeologia tenuto in Roma nel 1912.*

Tale il giorno in cui, auspice il ministro Baccelli, il Pantheon riapparve con la sua massa gigantesca libera dalle fabbriche addossate, col frontone senza le due appendici aggiunte, le due « orecchie » del Bernini; od il giorno in cui in Ravenna la fronte del cosidetto palazzo di Teodorico (fig. 17) fu distaccata dalle piccole costruzioni adiacenti (1), o quando a Palermo bastò, come dice il Boito, pigliare con due dita il manto settecentesco che avvolgeva con una volgare ed insignificante massa di stucco la chiesa di Santa Maria della Catena, per far ricomparire graziosamente il corpo di questa mirabile opera, vero gioiello del primo Quattrocento siciliano (fig. 20). E così ognuno non potrà che plaudire se mai contingа che monumenti come il tempio della Fortuna Virile od il teatro di Marcello possano anch'essi sciogliersi dalle volgari costruzioni che li soffocano, anche se, come è inevitabile, l'opera dovrà coinvolgere importanti lavori di consolidamento e di ripresa; ovvero quando, nelle Terme Diocleziane, secondo la proposta di Corrado Ricci, che già ha cominciato ad avere attuazione nel lato verso via Nazionale, anche tutta la fronte grandiosa volta ad Oriente potrà riapparire nella sua successione magnifica di esedre e di torri, nella maraviglia della sua sapiente conformazione costruttiva (2).

Ma non più appaiono così semplici e sicure le conclusioni, così indubbi i *desiderata*, quando gli elementi che nella vita del monumento si sono addossati all'organismo antico rappresentano anch'essi un organismo che abbia un valore od un'intenzione d'arte come costruzione o come forma. Non sono allora preferenze di stili che possono valere, non la venerazione verso ciò che è più antico, o direi quasi, il dispetto verso chi l'ha manomesso e ne ha alterata la concezione. Come principio assoluto che ormai vige indiscusso, almeno in teoria, in questo campo — ed è principio che si riconnette al nostro modo di apprezzare l'arte e la storia del passato — tutti i periodi sono per noi degni del massimo rispetto, dai più arcaici ai più moderni, purchè abbiano prodotto opere d'arte. E se, ad es., nel Quattrocento piacque rivestire con le timide e gentili forme proprie del tempo una basilica cristiana e nel Settecento racchiudere le colonne in pilastri e sovrapporre targhe e conchiglie e cartocci e festoni, non è a noi permesso dissociare nuovamente tali elementi ed eliminare gli strati nuovi, se in essi è vero contenuto d'arte che ne fa un monumento a sè. Ma di questo contenuto d'arte, da cui comincia il rispetto doveroso, quale il limite e quale la definizione? Dove si ha questo nuovo monumento a sè o almeno questa parte di monumento o di opera d'arte, e dove invece si ha soltanto una superfetazione che barbaramente distrugge l'equilibrio estetico e statico dell'edificio primitivo?

Qui siamo evidentemente in pieno campo di interpretazione relativa, al di fuori di teorie generali e di norme fisse ed uniche: forse ciascuno di noi, nel modo istesso che ha un modo suo di considerare la vita e l'arte, ha una propria bilancia per misurare il valore di opere, a cui tra l'altro non la sola forma, ma la ragione storica ed il sentimento possono aggiungere o togliere notevolmente di peso; sicchè nei casi dubbi — e sono numerosissimi — rimettere al criterio subiettivo di un restauratore la decisione sarebbe il massimo de-

(1) Per questo e per gli altri restauri di monumenti ravennati, vedi C. Ricci, *Ravenna*, Bergamo, 1906.

(2) C. Ricci, *S. Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane*, in *Bollettino d'Arte del Minist. della P. I.*, III, n. 10-11.

gli errori; volta per volta occorre determinare il problema in tutti i dati analitici che è possibile ritrovare, autorevolmente esaminando la questione ed agitandola alla discussione libera di quanti amano i monumenti e ne intendono il significato.

Vediamo alcuni esempi estremi, traendoli dalle chiese romane; chè Roma, per la continuità meravigliosa del suo sviluppo monumentale, presenta, come si è accennato, i casi forse più frequenti e tipici ed istruttivi di evoluzione d'arte e di sovrapposizione nelle manifestazioni varie. Se nella facciata di S. Maria Maggiore si volesse togliere il grande loggiato a due ordini di Fer-



(Fot. Moscioni).
Fig. 21. — *Roma*, Prospetto del « Cembalo » del palazzo Borghese su via Ripetta.

dinando Fuga per ripristinare, almeno in parte, l'antico prospetto medievale e liberare i musaici del Rusutti e del Gaddi, se nell'interno di S. Giovanni in Laterano la cognizione che entro i grandi pilastri esistono ancora le colonne dell'antica basilica desse la suggestione di liberarle, demolendo tutta la composizione borrominesca, si cadrebbe nell'assurdo e nell'errore. Ma se un concetto simile invece che per S. Giovanni si manifestasse per S. Cecilia o S. Anastasia, che il Settecento ha racchiuso in una goffa scatola senz'arte e senza vita, ogni riguardo dovrebbe essere sciolto, e solo potrebbe elevarsi come potente dubbio contro il restauro, non il rispetto per l'ultima forma, ma la considerazione dello stato manchevole in cui certo riapparirebbero gli antichi resti: sicchè forse meglio che dover eseguire una ricostruzione completa vale lasciare le cose nelle non felici condizioni attuali.

Altro esempio, ancor più tipico e dimostrativo: recentemente, al Consiglio superiore di Belle Arti è stato presentato il progetto per lo sdoppiamento

della facciata del cosidetto *Cembalo* del palazzo Borghese; ed il Consiglio, dopo maturo esame, ha risposto no, e giustamente lo ha risposto. Trattasi di una facciata sorta originariamente, per opera di Flaminio Ponzio, come un grandioso ingresso laterale al palazzo, a cui poi, mutati i concetti e lo scopo, nella fine del Seicento un bizzarro portichetto, tutto mosso e curvo, si è addossato dimezzando in due la linea (fig. 21). Di alto valore la prima fase e la seconda; ed il tutto s'intreccia e si compone in modo così gaio ed originale, forma un opera d'arte che ha tal carattere e significato in quel luogo e non fuori di esso, che il mutarne l'aspetto, scindendo ora violentemente le due parti, non avrebbe risposto ai sani criteri di conservazione e di arte che noi ora ci imponiamo nei restauri.

Casi intermedi rappresentano moltissimi restauri nella fine del secolo scorso e nel principio di questo eseguiti.

Così, ad esempio, il restauro, straordinariamente complesso, che del palazzo ducale di Venezia fece l'ingegnere Forcellini (1), nella parte in cui riaprì le cinque arcate del portico terreno verso il ponte della Paglia, le quali erano state riempite nel 1578, per opera di maestro Antonio da Ponte, « di buon muro di pietra viva » per consolidare il monumento danneggiato nel gravissimo incendio del 1574. Vivissime discussioni sorsero pel provvedimento, che a molti sembrava ardito staticamente e che toglieva un elemento aggiunto da molto tempo e con molto senso d'arte. Ma il concetto di ritornare la loggia libera in tutta la sua lunghezza non poteva non prevalere su questi dubbi, ed il monumento riprese il suo antico armonico aspetto.

Caso intermedio è altresì dato dal restauro della chiesa di S. Maria in Cosmedin, eseguito dall'Associazione artistica tra i cultori di Architettura in Roma.

Straordinariamente complesso il monumento (2), che tutti i periodi del medioevo avevano trasformato e sconvolto, straordinariamente complesso il restauro. Le linee dell'edificio dell'XI e del XII secolo, che si era innestato ad una costruzione dei bassi tempi e ad una diaconia dell'VIII, erano completamente nascoste internamente ed esternamente da una sovrapposizione barocca, non priva di ogni valore, ma che a matura e lunga discussione sembrò non così importante da non poter essere sacrificata. E l'edificio ricomparve, esempio unico di completa chiesa medievale romana integra, col prospetto ad atrio avente un piano sovrapposto, con l'interno ordinamento delle navi divise da pilastri e colonne, col soffitto orizzontale che ne nasconde il tetto, con le pitture ed i musaici di cui rimane traccia, col pavimento e la suppellettile presbiterale cosmatesca, parte ricomposta, parte completata (fig. 23).

Altro restauro dello stesso tipo, S. Saba, pure eseguito dalla stessa Associazione romana (3): iniziato con la esplorazione e lo scavo dell'oratorio di S. Silvia del VII sec. sottostante alla chiesa, proseguito con la liberazione delle colonne della navata aggiunta di sinistra, con la ricomposizione della chiusura presbiteriale e della restante suppellettile cosmatesca (fig. 24).

(1) Cf. FORCELLINI, *Relazione del restauro*, ecc., nella *Ingegneria a Venezia nell'ultimo ventennio*, Venezia, 1887.

(2) Cf. G. B. GIOVENALE, *La basilica di S. M. in Cosmedin*, Roma, 1895.

(3) Cf. M. E. CANNIZZARO, in *Atti del Congr. int. di scienze storiche*. Roma, 1903, Vol. VII, p. 177; CANNIZZARO e GAVINI, in *Annuario dell'Assoc. art. dei cultori d'Arch.*, 1911.

E d'infiniti altri restauri, se la lunga via non ne sospingesse, potremmo parlare, quali della Cattedrale di Bitonto, della cupola di quella di Bari, di S. Domenico in Siena, della loggia degli Osii e della chiesa di S. Babila in Milano, di S. Maria Nuova in Viterbo, del palazzo Vitelleschi in Corneto, ecc.

Or quello che può dirsi per tutto l'insieme di un edificio e per la convenienza, positiva e negativa, di riportarlo ad uno stadio primitivo liberandolo dalle aggiunte, vale per le parti singole, per gli elementi di vario tempo e



(Fot. Gargiolli).

Fig. 24. — *Roma*, Interno di S. Saba.

vario stile che si sono sviluppati come minori organismi a parte. Di tutti, *a priori*, dovrebbe rimanere, se hanno qualche importanza e significato, la traccia, nè il desiderio dell'unità stilistica dovrebbe in alcun modo permettere la remozione di elementi, talora minimi, ma preziosi per ricostruire le vicende dell'edificio. Ma qui la discussione si frastaglia e si sminuzza così in tanti casi speciali, che non è possibile più seguirla. I restauri di S. Trinita a Firenze, di S. Domenico e di S. Francesco a Bologna sono stati, ad esempio, così fecondi in questo campo di quesiti, di discussioni, di lotte, di contraddizioni inevitabili tra principi ed attuazione, che potrebbe essere quanto mai istruttivo seguirne la cronaca; ma non è certo possibile farlo qui in questa trattazione riassuntiva.



(*Fot. Gargiolli*)

Fig. 22. — *Viterbo*, Loggia e palazzo dei Papi.



(*Fot. Gargiolli*).

Fig. 23. — *Roma*, Interno di S. M. in Cosmedin.

E, del resto, quasi sempre in questi casi singoli il restauro di liberazione, essenzialmente negativo, passa pian piano al restauro di completamento e di ripristino, essenzialmente positivo.

Una sola avvertenza vorrei aggiungere per quanto riguarda i restauri di liberazione esterni o, per dir più preciso, d'isolamento. Troppo spesso in tempi recenti il concetto di distaccare un monumento da fabbriche che lo chiudono ha tralignato in quello di « metterlo in valore », mutando radicalmente, per farlo ammirare, le condizioni d'ambiente in cui era sorto, e creando vaste piazze e visuali indefinite, là dove avrebbe dovuto essere uno spazio ristretto e raccolto. Gran parte dei monumenti dell'antichità, e quasi tutti i monumenti del medio evo, specialmente nel periodo gotico, in cui su tutto prevaleva il concetto di accentuare l'effetto delle linee verticali, erano fatti per piazze o per vie di non grandi dimensioni (1); e noi mal riusciamo a concepire (e questo dovrebbe renderci più umili nel nostro orgoglio di voler comprendere tutto il

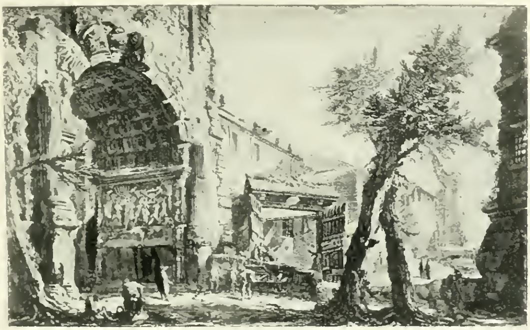


Fig. 25. — Arco di Tito prima del restauro del Valadier (da una stampa del Piranesi).

passato) che opere grandiose come la colonna Trajana o come alcune delle grandi cattedrali del Trecento, o come i palazzi di Genova e di Roma, non avessero quasi nessun punto di visuale donde poterle contemplare nel loro insieme; nel modo istesso che mal comprendiamo come opere d'arte somme, quali la statua di Giove Olimpico o quali l'Assunta del Tiziano o la Madonna di S. Sisto di Raffaello fossero fatte per l'ambiente semi-oscuro nell'interno dei templi e delle chiese. A queste condizioni esterne volute pei monumenti dai loro autori, noi dovremo dunque, quanto più ci sarà possibile, accostarci. Comprometterle sarebbe arbitrio peggiore che non aggiungere un pilastro o chiudere una finestra o mozzare un campanile.

***

IV. Giungiamo ora ai *restauri di completamento*, in cui trova espressione il concetto di dare al monumento forma integrale, aggiungendo le parti che ad esso mancano, quando tuttavia queste parti sono secondarie od accessorie; chè altrimenti si entra nei rifacimenti e nelle innovazioni.

(1) Cf. SITTE, *L'art de bâtir les villes*. Genève, 1903; STÜBBEN, *Der Städtebau*, in *Hand. d. Arch.*, IV, Th. 9, Bd.

Nei restauri archeologici, il completamento — e ne abbiamo già accennato a proposito delle ricomposizioni — si limita allo stretto necessario per *ricucire* tra loro pezzi autentici che si collocano al loro posto primitivo. Tra le rare eccezioni in cui da questo criterio si è passati a quello di restituire l'antico aspetto al monumento, ha grande interesse il restauro dell'arco di Tito fatto dal Valadier (1): lo ha anzitutto, perchè rappresenta uno dei primi esempi sistematici in cui si è voluto ben sceverare dalla parte antica l'aggiunta, che nei due fianchi ricostruiti presenta cornici liscie, colonne non scanalate, capitelli semplici. Ma, pur con l'adozione di questo sano criterio moderno, che contempera l'effetto d'insieme con la conservazione degli elementi antichi, è dubbio se a quella soluzione sia stato giusto arrivare. Per essa è stato distrutto un gruppo di costruzioni medioevali, propaggine della *turris chartularia* e delle fortificazioni palatine con cui l'arco era collegato, costruzioni che avevano carattere pittoresco oltre che valore storico; al criterio della loro conservazione ed al senso del paesaggio, ha prevalso il criterio architettonico di riportare un monumento importante alle sue linee ed alle sue proporzioni, col completarne in modo autentico (malgrado il quesito secondario relativo al timpano sulla fronte Nord) le parti che ne erano scomparse.

In generale, il restauro di completamento può partire da cause costruttive e da cause artistiche. Il caso più semplice si ha quando un danno prima o poi avvenuto richiede una parziale ricostruzione. Se un pezzo di cornicione d'un palazzo si distacca e cade, se l'abside d'una chiesa, per un terremoto o per un cedimento di fondazione, crolla, ordinariamente non v'è altro da fare, in pratica, che ricostruire il tratto di cornice e rifabbricare l'abside, imitando con la massima fedeltà l'antico, riannodandosi alle linee esistenti spezzate. Non è restauro di ricomposizione, perchè se gli elementi non sono in pietra, difficilmente è possibile rimetter su le strutture cadute: è nuova costruzione che inevitabilmente si esegue, ed a cui si dà carattere similare alla preesistente: inevitabilmente si esegue se non si vuol rompere ogni unità e spesso occasionare altre rovine ed impedire altresì ogni pratica utilizzazione.

Ma l'applicazione più comune sta nel necessario concorso di questi elementi nuovi ai restauri del tipo precedente. Quasi mai infatti l'edificio antico sboccia fuori dalle murature e dagli stucchi che lo racchiudevano, dalle divisioni e dalle aperture che lo intersecavano, bello e nuovo e completo; se non altro le pareti interne, a meno che non avessero la superficie rustica a pietra vista od a cortina di mattoni, debbono perdere la loro decorazione in rilievo od in pittura; spesso tutti gli elementi restano mutili e monchi, alcune zone ed alcuni lati mancano di sana pianta; sicchè liberare senz'altro dalle aggiunte equivarrebbe in tali casi al trarre un morto dalla tomba, al trasformare l'edificio, bene o male intero, in un rudero. Ed ecco quindi presentarsi la fase di completamento: fase di un restauro quant'altri mai aperto pericolosamente ad ogni arbitrio.

Due principî debbono porsi ad arrestarlo sulla facile china. In primo luogo, che l'eventualità del completamento non giunga impreveduta, quando tutto è compromesso, ma le ricerche analitiche anteriori ai provvedimenti di liberazione

(1) Cf. L. Beltrami, *L'Arco di Tito* in *Rassegna d'Arte*, gennaio 1902. La fig. 26 riproduce dell'arco lo stato attuale, mentre la fig. 25, tratta da una stampa del Piranesi, ne mostra l'aspetto precedente al restauro.

abbiano in ogni elemento determinato quali parti rimarranno mancanti, quali problemi si presenteranno per il rinnovamento.

In secondo luogo, che pei lavori di completamento viga un principio: fare il minimo necessario, nettamente precisando sempre, con uno dei tanti mezzi che si sono indicati, quale sia la parte aggiunta e quale la nuova opera in essa compiuta. Tale principio del *minimo lavoro* deve valere in modo speciale per la decorazione nuova: possibilmente decorazione sobria e severa a tinte semplici, a semplici ornati, che incornici e renda evidenti le parti eventualmente rimaste dell'antica decorazione, che non aggiunga opere nuove di speciale ca-



Fig. 26. — Arco di Tito (stato attuale).

rattere e di notevole importanza. Purtroppo, più ancora che nell'esterno, nella decorazione interna di chiese e di palazzi è in passato sistematicamente avvenuta l'arbitraria alterazione del carattere, dell'ornato e del colore per voler far troppo e con soverchia ricchezza. Ed anche ora sono questi, specialmente nei centri minori, tra i più gravi pericoli che minacciano i monumenti, e che richieggono quindi sia esercitata la sorveglianza più attiva.

Ci sono tre modalità nei restauri di completamento, e tra le due estreme esiste un vero abisso: o gli elementi che si aggiungono sono ben determinati e ne rimangono ricordi sicuri e compiuti; o si basano su ipotesi giustificate da documentazioni o da traccie costruttive o decorative che rimangono nel monumento; o infine solo induzioni e raffronti stilitici son di guida alla nuova invenzione.

Esempi del primo caso: quando una finestra od un pilastro di cui è ben nota la posizione si fa simile ad altri che formano tutta una serie, o, come a

Santa Maria in Cosmedin, tutta l'*iconostasis* si costruisce seguendo una colonnina od una cornice che ne danno l'ordine completo. Esempi del secondo: quando di una colonna rimangono le basi, di un coronamento merlato i beccatelli, di una copertura a tetto i fori dei travi o simili altri indizi, o quando da disegni o da descrizioni può aversi un dato relativamente preciso dell'opera che si aggiunge, come ad esempio al palazzo ducale di Venezia per la decorazione delle trifore con cui si progetterebbe (ed una lunga discussione è sorta su tal soggetto) di scompartire i finestroni del secondo piano, che sarebbe tratta da dipinti di Gentile Bellini e di Francesco da Bassano (1). Esempi del terzo caso: quando una casa manca di una cornice di coronamento o una facciata di chiesa di una finestra a rosone, o all'interno di una chiesa mancano gli altari, e questi elementi si aggiungono per non lasciare l'edificio manchevole nel suo aspetto, o nella sua costruzione, o nella sua destinazione; non desumendoli da elementi autentici, ma copiandoli più o meno fedelmente da altri elementi dello stesso tempo e di opere analoghe.

Fino a che punto è questa contraffazione, a cui tutte le cure e tutte le cautele non tolgono di esser tale, giustificata ed accettabile? Fino a che punto il concetto dell'armonia e dell'equilibrio del monumento, al cui interesse tali aggiunte rispondono, è neutralizzato dalle numerose altre ragioni, contrarie alla loro mancanza di autenticità e spesso anche di carattere?

Niuno potrebbe certo dare una risposta assoluta, ma solo limitarsi a vagliare caso per caso tali argomenti in modo sereno e coscienzioso. Ed è, del resto, proprio su questo punto che si azzuffano di nuovo le tendenze estreme a cui già accennammo, e tra cui finora si è venuta ad interporre come paciera la soluzione intermedia della designazione per forma e per documentazione delle aggiunte elementari; e principalmente si attaccano fiere a proposito di restauri d'innovazione di cui ora diremo.

Ma prima di giungervi, sarà opportuno dare una semplice menzione di alcuni tra i numerosi ed importantissimi restauri di questo tipo che in Italia hanno avuto luogo: di puro completamento, come a S. Abondio di Como, ove uno dei due campanili è stato aggiunto, simile all'altro antico, e come alla Consolazione di Todi, ove l'abside laterale di Nord rimasta esternamente grezza (forse per l'intenzione di addossarvi altre costruzioni) è stata ora compiuta con un rivestimento architettonico analogo a quello delle altre absidi; e restauri di compimento ed insieme di liberazione e di rinforzo, come per la chiesa ed i chiostri (vedi fig. 27) di S. Stefano a Bologna ripristinati dal Faccioli, il palazzo di S. Giorgio, i castelli della Val d'Aosta, magnificamente restaurati dal D'Andrade, il duomo di Chieti ora completato dal Cirilli, il palazzo del Capitano del popolo a Orvieto (fig. 28), ecc.

* * *

V. Ed eccoci ai *restauri di innovazione*, in cui non più si aggiungono elementi secondari o parti che più o meno possono essere modellate dall'antico senza che l'insieme dell'edificio ne soffra, ma zone essenziali ed organiche completamente si rinnovano: sia che s'intenda ricostruire opere crollate di cui restino ruderi, o che per ragioni di utilità si desideri ampliare qualche edificio

(1) Cf. C. Boito in *Nuova Antologia*, genn. 1899.



Fig. 27. — *Bologna*, Atrio di S. Stefano.



Fig. 28. — *Orvieto*, Palazzo del Capitano del popolo.

esistente, ovvero che si voglia, come per l'elevazione di nuove facciate ad antiche chiese, aggiungere una parte architettonica ed artistica, spesso la più nobile dell'edificio, che mai ha esistito.

Qui siamo dunque in modo franco nella continuazione di sviluppo del monumento, e contro questa si appuntano negazioni e proteste recise, molte delle quali già abbiamo inteso a proposito della teoria del Viollet-le-Duc, che in questi rifacimenti ha esercitato la parte più nefasta della sua attività.

Studiosi egregi di Storia e di Arte dicono ai restauratori: Non aggiungete e non togliete nulla ai monumenti! Un edificio rinnovato, anche se fedelmente le sue mura, le sue travi, le sue cornici, tornano al posto antico, non è più il monumento testimonio delle antiche vicende, ma una copia senza significato, ed è in ogni caso inevitabile che elementi interessanti per la sua storia costruttiva ed artistica scompaiano; un'aggiunta ed un completamento della costruzione originaria è una sacrilega contraffazione, è un goffo arbitrio artistico; poichè il ritrovare nella nuova opera il senso stilistico dell'antico architetto, come anche dell'antico dipintore o dell'antico scultore, non è più possibile per noi, e più ancora che l'idearla è impossibile l'eseguirla. Non falsificate, non sopprimete le pagine della storia! (1).

E nello stesso senso, ma con diverso concetto, dicono gli esteti a cui meno importa della autenticità che dell'Arte e dell'aspetto pittorico di un edificio: noi non vogliamo le bianche pietre e l'aspetto rigido e regolare dei monumenti rinnovati: lasciateci il vecchio colore e la vecchia forma del monumento, mille volte più suggestivo, incompleto e mutilo, che ridotto ad una utilitaria fabbrica moderna, pretenziosa ed impettita, senza bellezza e senza significato (2).

E, dall'altro estremo, ecco insorgere gli artisti novatori, e dire: Basta con le imitazioni fredde, scolastiche, senz'anima, che sono la negazione dell'Arte! Se un edificio antico deve completarsi, si rinnovi con le forme sincere del nostro tempo, come facevano gli artisti delle epoche precedenti alla nostra, senza preoccupazioni di stile o di armonica continuazione di linee; mostri anzi, quasi ostentamente, il nuovo tipo moderno; e non vi è ragione che ai posteri questo non debba sembrare degno di rispetto ed anche d'ammirazione come per noi lo sono costruzioni, pur così prossime, del seicento e del settecento (3).

A tutto questo i sostenitori del restauro ad oltranza, i continuatori più o meno espliciti della scuola del Viollet-le-Duc — e sono ancora legione — rispondono:

Voi volete il rispetto all'arte che inspirò il monumento: ma è forse rispetto il lasciare la concezione dell'autore monca e deformata da concetti inorganici, quando può apparire evidente quale ne sia stato l'intendimento? Voi

(1) Vedi ad es. quanto dice lo STRZYGOWSKY, *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904, II, prendendo occasione dalla nuova decorazione in musaico deplorevolmente aggiunta al duomo di Aquisgrana. Cf. altresì W. LETHABY, *Preservation of ancient Architecture* in *Transactions of VII int. Congr. of Arch.* London, 1908, p. 486.

(2) Vedi ad es. HUYSMANS, *La Cathédral.* Paris, 1896.

(3) Vedi ad es. A. MELANI, *Manuale di Architettura italiana*, 5ª ed., p. 611 e seg.; ID., *L'Arch. del sec. XIX*, parte dell'op. il *sec. XIX* (ed. F. Vallardi) al Cap. *La conservazione ed il restauro dei monumenti*; e, più radicalmente sostenendo il « diritto delle rovine » nel Cap. *Architettura moderna* dell'op. *Stili d'Architettura* (ed. Vallardi). Cf. sullo stesso soggetto la relazione del DEININGER sulla *Conservazione dei Monumenti* nell'VIII Congr. int. degli Arch.: *Bericht, etc.* Wien, 1909, p. 757.

dite che l'esecuzione moderna non può mai ritrovare lo spirito delle antiche forme; ma voi confondete l'architettura in quanto è costruzione e decorazione con la pittura e la scultura; nulla vieta l'imitazione precisa di elementi *geometrici* o di disposizioni costruttive di cornici in pietra o di paramenti di mattoni, o di terrecotte decorative.

Ed agli amanti del pittoresco essi obbiettano: le piante rampicanti, le infiltrazioni d'acqua che colano dalle connessure aperte rappresentano il disgregamento lento della struttura dell'edificio, la morte prossima da cui noi vogliamo salvarlo, come l'agricoltore vuol salvare le sue piante dai parassiti. Non siamo frettolosi e non siamo egoisti; noi rinunzieremo al colore ed alla massa varia ed irregolare, ma la patina tornerà tra pochi anni sulle vecchie pietre, non come rugosità sul volto di un vecchio cadente, ma come la bella abbronzatura che il sole dà alla fronte robusta di un giovane pieno di vita e di salute.

Dicono infine agli artisti novatori: quale è, di grazia, lo stile del nostro tempo? V'è una qualche unità tra le singole manifestazioni personali odierne? V'è una qualche continuità con le forme dei tempi passati, quella continuità che fino ad ora ha sempre esistito ed ha dato naturalmente armonia alle varie opere di diverso stile che si sovrapponevano? I periodi precedenti al nostro non sapevano interpretare gli stili anteriori; noi, sia pure in modo riflesso, possiamo farlo, e l'opera non può non riuscire vitale quando l'ispirazione è nel monumento stesso, e noi, come la Sibilla sul tripode, non ne siamo che la espressione. Voi compromettereste irrimediabilmente il carattere del monumento; noi, col restauro stilistico, lo salviamo.

E l'aspro dibattito ogni momento si rinnova e si riaccende: è risorto ed ancora dura a Milano pel Castello Sforzesco e per la facciata del Duomo, a Venezia pel Campanile di S. Marco, a Roma pel palazzetto di Venezia, a Bologna pei restauri del palazzo del Podestà, per le sistemazioni proposte dal Comitato della « Bologna storica ed artistica », e così via.

Ora mi sia permesso entrare nel dibattito con alcune osservazioni semplici, di varia portata e di varia tendenza, che certo non accontenteranno nè gli uni nè gli altri dei contendenti, ma che forse potranno, se non m'illudo, portare qualche nota pratica nella questione; la quale, lo ripeto ancora, non potrà mai essere risolta unilateralmente, ma trovando la via di minor resistenza tra le ragioni opposte.

Respingere in ogni caso il concetto dell'aggiunta non è possibile. Limitiamolo ai soli casi necessari, non consideriamolo come un fatto lieto, ma come dolorosa necessità, non ci facciamo prendere la mano dal desiderio di far nuovo, e meno ancora da quello di fare del nuovo una manifestazione individuale; ma escludere in ogni caso ogni innovazione che non sia di un semplice elemento secondario, non è pratico.

Vediamo alcuni casi positivi: se abbiamo ammesso la utilizzazione di monumenti viventi e l'abbiamo anzi considerata condizione in generale favorevole, non possiamo impedire la possibilità di uno sviluppo futuro. Non possiamo impedire al proprietario di un palazzo di aggiungere una sala da ballo od un garage, o che in una chiesa si voglia costruire una sacrestia che manchi, o decorare una cappella rimasta disadorna, o che una biblioteca, mal contenuta in un vecchio edificio, si ampli, a vantaggio ed a sicurezza dell'edificio stesso, in un adiacente magazzino di libri. Circondiamo queste eventualità di mille cautele e stabiliamo nette limitazioni: che l'organismo non venga sostanzialmente

turbato, nè come massa, nè come colore, nè come decorazione; che le ragioni dell'ampliamento sieno serie e commisurate all'importanza del problema. Sicchè, ad es., quando noi abbiamo veduto distrutto l'abside ed il deambulatorio di S. Giovanni in Laterano — disposizione gloriosamente unica nell'Architettura cristiana — sol per ampliare il coro e renderlo più ricco e più atto pei canonici, o quando si è minacciato di mutare l'euritmia della piazza di Campidoglio, ideata da Michelangelo, per un semplice passaggio in occasione di feste, abbiamo dovuto dire ingiustificato e deplorevole il restauro, eseguito o proposto. Ma non sempre è così grande l'importanza del monumento, e così risibile la ragione della mutazione.



(*Fot. Gargiolli*).

Fig. 29. — *Roma*, La Farnesina ai Baullari (Nuovo prospetto).

Ed ecco un altro caso, che traggo da un recente restauro romano, quello della Farnesina ai Baullari (1), in cui furono invece estrinseche le ragioni determinanti.

Una nuova via, il Corso Vittorio Emanuele, era stata tracciata accanto al bell'edificio che l'abate Le Roy si era costruito nella prima metà del Cinquecento; ed un lato, addossato originariamente ad altre fabbriche, veniva a trovarsi inaspettatamente su di un ampio spazio sulla nuova via. Come potevasi non eseguire il nuovo prospetto? Ed anche, poichè le condizioni planimetriche interne venivano tutte mutate, come potevasi ripetere senz'altro il prospetto già esistente nel vicolo? Potrà discutersi, nella soluzione adottata dall'arch. Gui

(1) Cfr. E. Gui, *La Farnesina ai Baulari*, Roma, 1889.

(Vedi fig. 29), quel portico d'angolo posto a riprodurre il bel loggiato sul cortile ma devesi convenire che in massima il restauro risponde ad una necessità assoluta che nulla poteva evitare.

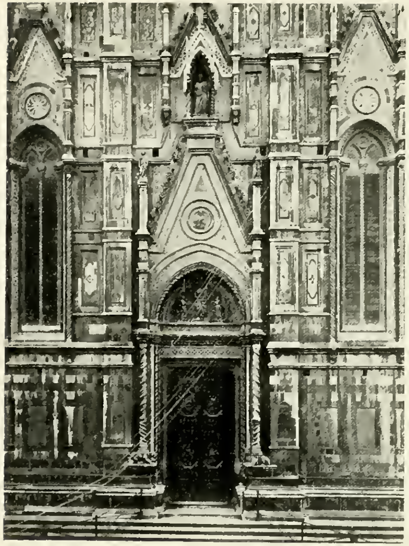
Quando invece trattasi di ragioni artistiche in favore dei nuovi restauri di innovazione — caso tipico, le nuove facciate di chiese — io credo che mai bastino le riserve ed i « distinguo ». Quando noi diciamo il nostro tempo adatto ad intendere e ad imitare lo stile del passato, a comprenderne lo spirito, a continuarne la concezione artistica, noi diciamo cosa che è giusta in parte soltanto. Porre nella sua chiara luce il restauro, non è ancora l'idearlo e meno ancora l'eseguirlo.

Or vediamo le caratteristiche delle nostre opere nuove: esse, siano buone, mediocri o cattive, portano in generale l'impronta di tre elementi: la fretta, l'accentrazione del lavoro di ideazione, il carattere meccanico dell'esecuzione. Tutte le parti costruttive e decorative di una serie continuata si fanno tra loro identiche, sicchè, visto un angolo d'un fabbricato, tutto il resto è veduto; armonia ed uniformità son spesso per noi sinonimi, tutto deve essere regolare, se non simmetrico, tutto liscio e preciso. Da questo speciale carattere, che direttamente si riannoda all'organizzazione dei nostri lavori ed ai mezzi tecnici a nostra disposizione, deriva essere noi adatti a riprodurre opere architettoniche e decorative in cui l'elemento geometrico predomini, ovvero a trarre da esse l'ispirazione: potremmo così completare un sistema di volte, ed eseguire cornici liscie; potremmo, nel campo della rispondenza stilistica, interpretare giustamente il carattere di periodi in cui la concezione architettonica della massa e la regolarità del dettaglio predominarono, come nel secondo o nel terzo periodo della Rinascenza. Molto meno lo possiamo per opere come quelle del Medio Evo, ove ogni capitello, ogni mensola, ogni pezzo di pietra porta un'impronta individuale, ove tutto vive e vibra, nella irregolarità delle linee costruttive, nel sentimento e nella espressione particolare dei vari elementi, perfino nell'imperfezione di taluni ornati o di talune zone essenziali (1). Si consideri, ad es., la facciata di Santa Maria del Fiore, che pure fu opera quanto mai meditata e curata (2), e si dica se ora, trascorsi molti anni dall'entusiasmo primo, e maggiormente affinato il nostro gusto, essa non appaia monotona e fredda e senza vita. Si paragonino ad es. le sue nuove porte, in cui ogni spigolo è tagliente come un rasoio e le colonne tortili sembrano viti e le statuette paiono uscite da una fonderia, con le belle porte autenticamente trecentesche aperte nei fianchi, di arte così espressiva ed originale (Vedi fig. 30 e fig. 31). E così pure si ricordi quanto è avvenuto al duomo di Milano, ove la mirabile concezione del Brentano per la facciata è caduta subito quando si è cominciato a tradurla in un modello per l'esecuzione!

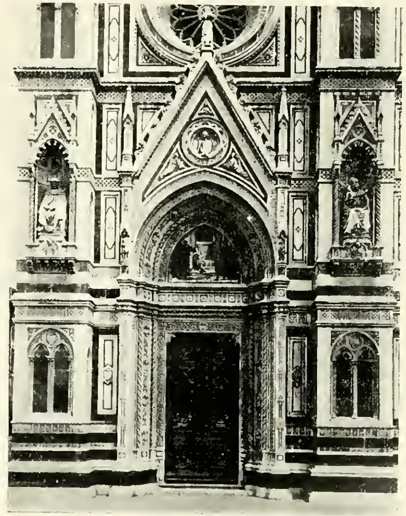
Nè d'altra parte so convincermi della possibilità di un restauro in stile nuovo per una parte essenziale di un vecchio edificio. Comprendo che possa adottarsi per una parte aggiunta distaccata o che almeno non formi organismo con le parti più significative del monumento; meglio ancora se per questi elementi secondari si seguano stili costruttivi che abbiano la struttura per ele-

(1) Cfr. Ruskyn, *Seven lamps of Architecture*, op. cit., « The lamp of life »; Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1899, vol. II.

(2) Per le lunghe e complesse vicende di tale facciata, vedi L. Del Moro, *La facciata di S. Maria del Fiore*, Firenze, 1888.



(Fot. Alinari).
Fig. 30. — S. Maria del Fiore. - Porta nel fianco settentrionale.



(Fot. Alinari).
Fig. 31. — S. Maria del Fiore. - Porta nel nuovo prospetto.

menzo essenziale, ma che pure nelle loro linee non discordino dal vecchio. Ma non saprei immaginare, ad es., la facciata di S. Lorenzo in Firenze ideata in uno stile di un architetto moderno che potesse inspirarsi forse alle opere del Wagner, dell'Horta o del Nenot.

In tali casi dunque di « espressioni dirette » del monumento mi sembra che l'applicazione stilistica similare non possa evitarsi. Ma forse talvolta la sua ispirazione, quando non possa trovarsi in elementi dell'edificio stesso, potrebbe trarsi, piuttosto che da forme ricche e decorative dello stile, da forme semplici e prevalentemente costruttive. Quasi sempre, specialmente nel M. E. italiano, queste si sono sviluppate modestamente con una continuità stilistica



(*Fot. Alinari*).

Fig. 32. — *Firenze*, La nuova facciata di S. Croce.

abbastanza regolare accanto alla singolare fioritura delle opere più complesse ed ornate, spesso con esse innestandosi: come per gl'interni della maggior parte delle chiese toscane, o per gli esterni della maggior parte delle chiese lombarde, e delle case e dei palazzi privati. Col senso di umiltà che deve prevalere nei restauri, opportuno sarebbe il riferirsi a questa più semplice corrente artistica; e così, per esempio, la facciata di S. Croce in Firenze meglio che col ricco ma insignificante rivestimento di marmi, a riquadri, a cornici, a figure geometriche (fig. 32), avrebbe potuto essere espressa con una conformazione di pareti e di pilastrate liscie in conci di pietra serena, limitando soltanto alle porte, al rosone, alla cornice superiore un sobrio carattere decorativo: secondo il tipo, ad es., che dà semplice ma bella forma alla facciata trecentesca di S. Carlo dei Lombardi, anche in Firenze.

Quello dello stile, del resto, è, finchè un vero stil nuovo in architettura non si componga naturalmente, più che altro questione d'ambiente artistico e tra-

dizionale (1); e tra le condizioni d'ambiente, quando si tratti di aggiunte richieste ad un monumento, predominano quelle relative al monumento stesso. Talvolta anche sono le condizioni esterne che si riflettono e reagiscono sulla nuova opera con forza tale da imporre lo stile.

Si guardi ciò che è avvenuto a Venezia pel campanile crollato. Fiumi di inchiostro si son versati pro e contro la ricostruzione, o per lo stile nuovo o per l'imitazione dal vecchio. Ed in teoria tutti avevano ragione. Ma chi si trovava a Venezia negli anni in cui il campanile non esisteva più non poteva aver dubbi: Venezia, senza l'albero di maestra che dall'estremo della laguna e dal l'aperto mare Adriatico annunziava la regina dei mari, non era più Venezia; piazza S. Marco, senza il contrasto dell'alta massa rude e forte con le linee trite e sottili della basilica d'oro e delle Procuratie, non aveva più la sua armonia ed il suo significato.

Ed ora che la torre di S. Marco è nuovamente al suo posto, chi potrebbe immaginare che fosse diversa da quello che è, diversa da quello che era? Quando, nella memoranda giornata dell'inaugurazione, l'onda sonora delle cento campane ed il fischio delle sirene delle navi si univano al grido di gioia delirante di tutto un popolo, che inneggiava al campanile risorto come al simbolo della vita di Venezia, il brivido di emozione e di entusiasmo che serrava la gola diceva chiaro, meglio che mille argomentazioni meditate, ben più delle povere teorie scritte, la ragione vera della ricostruzione necessaria. Non è uno scheletro muto quello che si rialza a slanciarsi verso il cielo, diceva quel grido e diceva quella sinfonia immensa della vecchia Venezia e della nuova, ma tutta l'anima della nostra città, tutta l'arte maravigliosa che lo circonda si elevano a ravvivarlo. Nel ricordo fedele dell'antica forma si ridestano i ricordi della gloria antica, si afferma la continuità maravigliosa della città unica. E se le pietre e i marmi non son quelli che videro le galee reduci dalla battaglia di Lepanto, saranno invece testimoni dei nuovi trionfi d'Italia, che la tradizione guida per le vie di una grandezza nuova!

*
* *

Ma dall'aereoplano della fantasia e del sentimento occorre ridiscendere terra terra. Venezia stessa lo ammonisce. Il campanile non sarebbe crollato se una cura assidua avesse presieduto al suo mantenimento, alle sue riparazioni, ai suoi restauri (2). L'arte del restauratore non è fatta pei voli; è fatta di osservazione, di lavoro silenzioso e paziente, di studio analitico e minuziosamente ordinato, di abnegazione umile, che lo spinga a dedicare sè stesso al restauro ed a considerarlo fatto per il monumento e non per il restauratore. Pochi compiti sono ardui come quelli a lui affidati, chè gli errori che si commettono in un restauro rimangono permanenti ed immutabili a falsare un concetto che non appartiene a noi, ed acquistano quasi anch'essi un carattere di monumentalità. Forse talvolta, nei casi più complessi, sarebbe per ciò opportuno che questa persona sola, questo ideale restauratore multanime, che dovrebbe avere insieme le qua-

(1) Torna in proposito rammentare la definizione del Semper: Lo stile è il risultato delle circostanze che hanno influito alla formazione di un oggetto.

(2) Cf. A. Casali, *La caduta del campanile di S. Marco*, Correggio, 1904.



(Fot. Alinari).

Fig. 33. *Venezia.* Il campanile di S. Marco ricostruito.

lità di artista, di studioso e di costruttore sperimentato, che dovrebbe essere il *proto* organizzatore di tutta una maestranza di artefici e di sorveglianti abili, prudenti e sicuri, fosse invece da più persone sostituito o coadiuvato, e s'instituisse, come appunto ottimamente si è fatto a Venezia, una Commissione del restauro. Il sistema tradizionalmente italiano delle Commissioni ha vantaggi quando si tratti di non dare prevalenza ad un concetto subbiettivo. È, invero, sistema lungo e complesso, come, del resto, anche è ora lunga e complessa la procedura saggia che sottopone le proposte alla Direzione generale per le Antichità e le Belle Arti ed al Consiglio superiore per le Belle Arti, da cui così autorevolmente parte l'unità di criterî e d'indirizzo nei restauri più varî. Ma, quando non si tratti di lavori di rinforzo urgenti, non è male che un restauro subisca lungaggini ed attraverso esse sia ponderato; i nostri monumenti hanno atteso secoli e possono attendere qualche mese, se questo valga ad assicurare il rispetto completo alle condizioni imprescindibili dell'Arte e della Storia.

Ora, sia nell'azione di queste commissioni, sia, più ancora, nel lavoro di ausilio e di preparazione all'opera delle Sovraintendenze dei monumenti, il contributo degli Ispettori onorari può essere veramente prezioso: può esser quello di rintracciare, con la grande competenza locale, dati e documenti sullo stato passato (remoto o prossimo) di un monumento, di determinarne la ragione d'essere e le vicende, cui può riconnettersi l'importanza maggiore o minore di alcuni elementi. E, del resto, non tutti i restauri son fatti direttamente dalle Sovraintendenze, ma talvolta da Comuni, da enti varî, dal Fondo per il Culto, da privati; quindi necessità di segnalare e di sorvegliare, di curare che nei lavori così eseguiti non si decampi dalle giuste regole e non si distrugga quanto deve essere conservato, e, più che tutto, di documentare sistematicamente, mediante note, rilievi e specialmente fotografie, le condizioni di fatto delle opere monumentali. Se presso ogni centro regionale potesse costituirsi regolarmente a corredo del catalogo dei monumenti una specie di archivio a schede per opera degli ispettori, e non solo per quanto riguarda monumenti in pericolo imminente od in restauro, ma in generale per tutti i monumenti di tutti i centri minori, potrebbe essere questa un'opera collettiva sommamente utile, e costituire una benemerenza stabile di questo grande collegio di curatori e di difensori dei monumenti.

Ma torniamo all'esecuzione dei restauri. Le fasi di un restauro son varie e bisogna pazientemente percorrerle tutte: il rilievo minutissimo e la ricerca analitica fatta con saggi di ogni genere, in modo da determinare con precisione gli elementi in vista e gli elementi nascosti; lo studio dei dati storici ed artistici, il progetto tecnico particolareggiato; e poi la sorveglianza diuturna del lavoro in modo che verun fatto sfugga all'esame, la documentazione continua con fotografie e con un resoconto metodico che dia le ragioni ed il procedimento delle opere ed accompagni, come processo verbale, lo svolgimento dei lavori, ed, anzi, lo preceda e lo segua, stabilendo dapprima completamente il tipo e le condizioni del monumento da restaurare, poi il tipo e le condizioni del monumento restaurato. La conservazione di tutti gli elementi che si tolgono e si sostituiscono e di quanti altri dati vengano a documentare il restauro, dovrà essere oggetto della massima cura, possibilmente mediante la formazione se non di un vero museo dell'opera, di una specie di deposito ben ordinato nel monumento stesso, che raccolga le testimonianze del restauro compiuto,

o la suppellettile o gli oggetti varî al cui trovamento esso ha dato occasione (1).

Il lavoro è faticoso e difficile, ed è lavoro ignorato dal pubblico, al quale tanto più il restauro sembra semplice ed ovvio, quanto più è bene ideato e coscienziosamente eseguito. Ma tutto compensa il risultato felice, che non può mancare se lo studio e l'amore non mancano, tutto santifica il fine quanto altri mai nobile ed alto. Ed è il fine di far rivivere alla Bellezza ed alla Storia i monumenti su cui passò l'ala del tempo, di conservare alla Patria la gloria di questi testimoni eloquenti delle antiche vicende, dell'Arte e della vita degli avi nostri.

GUSTAVO GIOVANNONI.

(1) Dei restauri importanti e numerosissimi avvenuti in quest'ultimo periodo in Italia potranno dare notizia le varie relazioni delle R. Sovraintendenze dei monumenti, tra cui le seguenti: R. FACCIOLI, *Relazione dei lavori compiuti dall'Ufficio regionale dell'Emilia dal 1898 al 1901*, Bologna, 1901; A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, 1902; G. SACCONI, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1891-1901)*, Perugia, 1903; UFFICIO TECNICO PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI DI ROMA E PROV., ecc. *Relazione pel quadriennio 1899-1902*, Roma, 1903; F. VIVANET, *Relaz. dei lavori dell'Uff. reg. ecc. per la Sardegna*. Cagliari, 1902-06; G. MORETTI, *La conservazione dei monumenti della Lombardia* (dal luglio 1900 al dic. 1906), Milano, 1908; D. VIVIANI, *Relaz. dell'Uff. regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1902-1908)*. Perugia, 1909; M. ONGARO, *Cronaca dei restauri ecc. della Sovraintendenza dei monumenti di Venezia*. Venezia, 1912.

IL « METODO » NELLE ESPLORAZIONI ARCHEOLOGICHE.

Conferenza di Giacomo Boni.

Le tenebre che il tempo addensa sulle memorie del passato diventano più fitte ed impenetrabili per chi presume rischiararle di un tratto col lume artificiale del proprio sapere; vede dinnanzi a sè fantasmi immaginarî e li prende per realtà; si sente allettato dalla facilità di generalizzare osservazioni parziali, basate talvolta sopra definizioni incerte, e va allontanandosi sempre più dal raziocinio e si smarrisce. Mentre chi si occupa di uno studio con intensità e si accosta umilmente all'ignoto cercando la verità, non la conferma di preconcetti, vive a poco a poco nell'ambiente sconosciuto, si avvezza alla penombra, intravede, distingue, tocca con mano, non si stanca di raccogliere dati positivi ed elementi di critica, ne nutrisce il proprio cervello, che li elabora da sè e gli offre, forse istintivamente, già risoluto un problema, o gli indica dove compiere un'esplorazione decisiva per risolverlo.

Profittando del consiglio d'Ippocrate, egli ammira quanto, e non per caso, può salvare dalle tenebre dell'ignoranza una ben ordinata ricerca.

Scavi recenti ridavano alla luce nella valle del Foro i *sacraria regia*, monumenti insigni della religione primitiva latina; le vie sacre dell'Impero e della Repubblica; la grande cloaca che passa sotto a quella fin qui supposta dei Tarquinii; i rostri repubblicani con la stele arcaica, i rostri cesarei, i flavii ed i vandalici; e molti altri caposaldi, i quali rendono possibile di leggere le pagine di storia, degne di immortalità, celate nelle stratificazioni.

Se in tutte le ricerche scientifiche è necessario procedere con un metodo ben determinato, lo è molto più in questi scavi, sia per la diversa natura dei monumenti da investigare e la confusa tradizione dei più antichi fra essi, sia per la molteplicità e la compenetrazione degli strati, rappresentanti oltre a venti secoli di vita dei progenitori nostri, e sia finalmente per le difficoltà del terreno in più guise accidentato.

Mentre con facili sterri superficiali venivano rintracciati il *Niger lapis* ed altri ricordi, interessanti anche per i profani, era scandagliato il limite intercedente fra le stratificazioni umane e quelle terrestri, dalla *summa sacra Via* al *Tabularium*. La vita secolare e intensa del popolo dominatore del mondo antico dovette aver mutato l'aspetto originario della valle in cui questa vita si è svolta, e, d'altra parte, il rapporto, e fors'anche la causa dei mutamenti operati dalla mano dell'uomo, sarebbe stato meglio indagabile, conoscendo la forma primitiva della valle medesima.

Gli scandagli fatti confermarono le conclusioni raggiunte studiando quindici anni or sono il Foro Romano, quantunque esso avesse allora l'aspetto di un cantiere di deposito, dove taluni avanzi, fra i più venerabili della civiltà latina,

giacevano disseminati e confusi, sovente con le faccie scolpite rivolte a terra, o malamente addossate ai muri di scarpata. Confermarono, cioè, che i ruderi allora visibili rappresentavano l'ultimo capitolo di uno dei più preziosi libri della storia umana, sepolto da selciati medievali, rifatti nel cinquecento o più di recente sofisticati, e sotto un fitto velo di terriccio e di lastrami di pietre, i quali, dinnanzi alla storia, hanno il valore delle imbiancature che ricordano le pestilenze del seicento, ma nascondono gli affreschi di Giotto. Per poter leggere però questo libro con rigore scientifico e non col facile ma infecondo proposito di appagare l'effimera curiosità della folla, abbisognano due specie di abnegazione: quella, per dir così, fisica, la quale non fa indietreggiare dinnanzi agli ostacoli materiali del lavoro sotterraneo e subacqueo, nei pozzi e nelle cloache, e l'abnegazione morale che ammaestra a non dimenticare quanto dobbiamo alle infruttuose ricerche altrui, a non tirare la somma di cifre ancora ignorate, a tollerare, se ben pochi comprendono la ragione e la portata delle indagini incipienti.

Coloro i quali consacrano la vita a fare dell'archeologia una scienza, sanno quanto un fatto valga più di cento supposte teorie, e come queste siano maggiormente sospette quanto più sono difese. Non si neghi per ciò l'ausilio della ricostruzione congetturale. Quasi centinature provvisorie, le ipotesi di lavoro sono utilissime a preparare un'esplorazione, giacchè ci tengono presenti tutte le possibilità cui andiamo incontro, col ricordo degli autori classici, possibilità intravvedute comparando strutture e riordinando materiali già noti. — La tradizione è in ogni caso degna di rispetto, essendo più nel vero chi ciecamente la crede, di colui che superbamente la nega. — Ma, rassomigliandola ad una valanga, non dobbiamo ostinarci a sostenere l'impossibile, cioè che essa sia venuta su dalla valle; dobbiamo invece esplorarla fino al centro, e sapremo allora se essa sia stata prodotta da una pallottola di neve, ovvero da un sasso ruzzolato dall'alto della montagna.

Nel 1886 si discuteva intorno al valore delle tradizioni, conservate da cronisti veneziani, relative ai fondamenti del campanile di S. Marco, *praeclarum opus*, del secolo IX, *in his vero paludibus admirandum*, come si esprimeva il Maggior Consiglio sino dal 1405. Il Sagornino aveva detto che quei fondamenti erano profondi quasi quanto l'altezza del campanile; un altro storico aveva soggiunto che si estendevano a stella; un terzo che erano a platea, sottopassante la vicina basilica, ma nessuno di questi affermava per propria conoscenza. Ed era discussione vana, giacchè, operato uno scavo alla base della torre sino a raggiungere lo zatterone e la palafitta, risultò che i fondamenti giungevano a soli cinque metri di profondità e non erano nè a stella nè a platea, ma quasi verticali.

In questa esplorazione fu pur tenuto conto della struttura dell'edificio, e della stratificazione dei terreni su cui esso riposa e dai quali è circondato, rendendosi conto dell'addensamento del suolo artificialmente procurato mediante la palafitta, e dei rialzamenti subìti dal piano della piazza S. Marco, la quale presenta un pavimento di *opus spicatum*, medioevale, a livello della comune alta marea; anomalia spiegabile anch'essa colle sezioni stratigrafiche, talune raggiungenti la profondità di centotrenta metri, precedentemente raccolte in varie isole della laguna veneta.

Per riconoscere la parte sepolta od i fondamenti di antichi ruderi, va iniziata l'indagine con piccoli scavi laterali. Incontrando altri ruderi, va prose-

guita l'esplorazione in senso orizzontale, sino a trovarne il limite, e continuata allora la discesa fino al terreno vergine. Le sezioni giovano a ben determinare il numero e la qualità degli strati da esplorare, nonchè il carattere dei materiali componenti ogni singolo strato, e questa conoscenza è di sommo aiuto quando lo scavo deve poi farsi su vasta scala. È consigliabile utilizzare, se possibile, per le esplorazioni iniziali, le fosse derivanti da scavi precedenti, nel qual caso bisogna ripulire in senso verticale le pareti, finchè la stratificazione del terreno apparisca. Le fosse colmate si riconoscono facilmente per la natura diversa e più assorbente del terreno. Così, nello studiare il *Niger lapis*, esaminando il piano a scheggie di travertino, che aveva sorretto le crepidini e il lastricato imperiale del *Comitium*, raschiatolo con cura, apparve un pozzo medioevale, costruito con scheggioni e rottami di transenne marmoree del secolo IX. Dal fondo di esso una terebrazione raggiunse, a venti metri, l'argilla azzurra vaticana.

Le pareti del pozzo rivestivano il taglio fatto nel medioevo attraverso gli strati archeologici sottostanti al lastricato imperiale; quindi, scomponendo una parte del rivestimento, riapparvero gli strati medesimi fino alle massicciate di tufo ed ai pavimenti arcaici glareati o di terra battuta. Tali strati, adagiati sulla roccia, erano alla lor volta sepolti sotto un letto di ghiaia ed una copertura di cenere e carboni, sigillata da un masso artificiale di tufo, travertino e scheggie di marmo nero, identico a quello del *Niger lapis*, e su questo masso incombevano, finalmente, le stratificazioni che avevano rialzato il livello del Comizio nei tempi imperiali e medioevali.

Identificati gli strati, non restava che da studiarli, secondo il loro giacimento naturale, in direzione del *Niger lapis*, ricordando la tradizione, a noi pervenuta, della esistenza di uno o due leoni in prossimità del supposto *sepulchrum Romuli*.

Giova esaurire, per quanto è possibile, l'esplorazione di uno strato; di allontanare dall'orlo dello scavo le terre smosse e i frammenti diversi che potrebbero generare confusione, e di non passare al taglio di uno strato inferiore senza averne prima raschiato e diligentemente spazzolato la superficie o averla lavata con una spugna. Di ciascuno strato vanno scomposte le zolle e separati i materiali caratteristici, mediante accurata tritatura, vagliatura asciutta o lavaggio fatto col crivello entro una tinozza d'acqua, avvolgendo in carta solida i frammentini più minuti e chiudendoli in speciali cassette con tutte le indicazioni topografiche ed altimetriche necessarie. Ogni serie di queste cassette rappresenta un'opera in più volumi e il complesso della serie costituisce l'archivio stratigrafico dell'esplorazione compiuta.

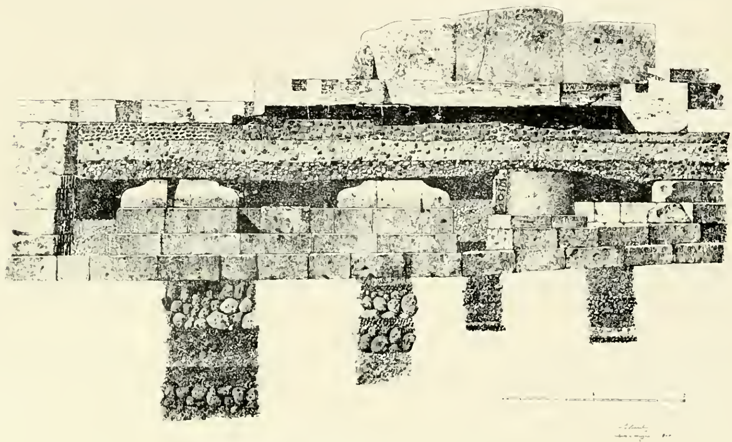
Oltre ai saggi di materiali contenuti in uno strato, è pure utile di conservare un blocco dello strato stesso, onde abbia a servire di elemento nel campionario dell'intera sezione.

Questo fu fatto per il *Niger lapis*, pel Comizio, per la Regia, ecc., e altrettanto dovrebbe fare chi esplora terreni colmati non d'un tratto, ma con successive sovrapposizioni appartenenti ad età storiche diverse.

L'esplorazione per strati orizzontali condusse a scoprire il piedestallo ad oriente del *sepulchrum Romuli*; per conservare a posto il *Niger lapis*, si dovette ricorrere alle sezioni verticali sotto di esso, puntellandolo provvisoriamente. Fu lavoro non difficile, ma lungo; non però troppo lungo, data l'importanza del monumento e la distribuzione della stipe votiva, inviluppante le

parti contaminate e manomesse. Lasciai quindi sussistere lo strato sacrificale e le superiori massicciate sul rudero del piedestallo d'occidente, sul cono e dietro al cippo, e consiglio di fare altrettanto dovunque è possibile conservare a posto qualche sezione testimoniale dello scavo compiuto.

Tornai alle esplorazioni per strati orizzontali sull'area libera del Comizio, e, dovendo perciò scomporre una parte del lastricato medievale di travertino, caratteristico esponente del miserando stato in cui Roma s'era ridotta al cadere dell'impero, feci prima numerare i pezzi, disegnandoli nella planimetria del luogo e nella sezione altimetrica, fotografandoli quasi a piombo dalla sommità dell'Arco di Severo e prendendone altre vedute prospettiche dalla Curia.



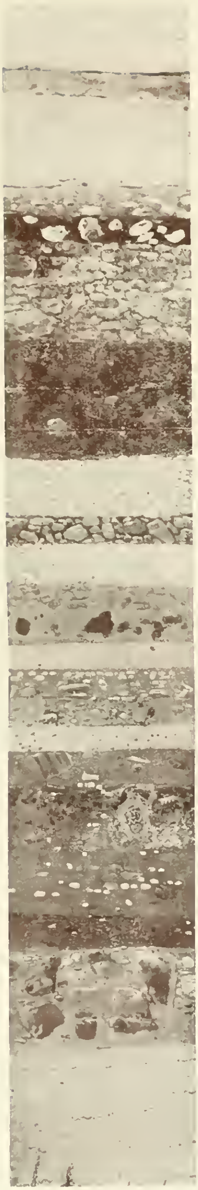
Esplorazioni stratigrafiche sotto il NIGER LAPIS.

Non parve trascurabile nemmeno l'analisi dei materiali costituenti il letto di posa di questo lastricato, il quale, per insignificante che sembri, è pur sempre un'appendice alla storia del Comizio, storia della quale ben poco sappiamo, quantunque si tratti del luogo più celebre di Roma antica, del centro della sua vita politica.

Ognuno di questi strati testimonia qualche residuo di vita del periodo al quale appartennero e spesso recano l'impronta di strumenti e traccie di lavorazione nei materiali manipolati o cotti che hanno percorso determinate e diverse vicende prima di arrivare fino al punto in cui giacciono, ricoperti da altri strati e altri materiali.

Così, scendendo agli strati del Comizio, passiamo dai frammenti di vasi protobizantini del V o VI secolo dell'èra nostra, ai protocorinzi e attici arcaici del VI o VII secolo av. C., ed ai fittili primitivi indigeni, per ora non databili; dai porfidi rilavorati al tempo di Teodorico ai tufi terrosi squadrati con l'accetta; dal forte calcestruzzo imperiale di pozzolana rossa fino alle murature a secco e alle *munitiones* stradali di ghiaia.

Per esplorare gli strati del Comizio accanto alla cloaca imperiale, quasi parallela alla Curia, e nell'area interposta fra il disco centrale e il *Niger lapis*,



m. 13,478 sul livello del mare

I. strato. Lastroni di travertino.

II. Terriccio.

III. Colmature.

IV. Terra.

V. Avanzi di sacrificio.

VI. *Ruderatio* tufacea.

VII. Terra carboniosa.

VIII. Ghiaia gialla.

IX. Massicciata tufacea.

X. Ghiaia bianca.

XI. Massicciata tufacea.

XII. Terra battuta.

Arena XIII

XIV. *Pavimentum* tufaceo.

Arena XV

XVI. *Munitio* di ghiaia e tufo.

XVII. *Munitio* di ghiaia e terra.

XVIII. *Pavimentum* di tufo e terra battuta.

XIX. Terra, tufo e qualche ciottolo.

XX. Tegole, embrici, carbone e grumi d'argilla.

XXI. *Pavimentum* di terra e *glareatio*.

XXII. Terre carboniose.

XXIII. Terra nerastra compenetrata da ghiaia.

... m. 9,430 sul livello del mare.

Argilla sabbiosa gialliccia.

Esplorazione stratigrafica nel Comizio.

bastarono alcuni pozzi di esplorazione, usando sempre la cautela di vuotare le fosse di ogni strato, la quale cautela è sovratutto necessaria nel Comizio, poichè ivi, come risulta dalle indagini fatte sinora, furono celebrati, quasi fino al cadere della repubblica, innumerevoli riti sacri aventi principio e termine con una libazione almeno, o con una offerta di latte o di vino agli dei inferi — *diis infernalibus* — fatta nelle buche d'ogni specie e grandezza, scavate entro terra — *in effossa terra* — o tagliate nel tufo di più antiche costruzioni.

Quando invece si possa disporre di massicciate continue che tennero coperti e sigillati gli strati inferiori, per modo da escludere la possibilità di rimescolamento, quando ciascuno di questi strati possa rappresentare un capitolo di storia di un grande popolo e dell'età sua più vigorosa, ogni cura usata nel ponderarne il valore non sarà eccessiva.

Esplorazioni di questo genere furono fatte nel Comizio e nel Foro Romano e rivelarono la natura e l'età dei rispettivi giacimenti, l'esistenza di stratificazioni assai più profonde del *sepulchrum Romuli*.

A partire dal primo lastricato di travertino, esistono nel Comizio ventitre strati, incluse le massicciate di tufo e i piani glareati e di terra battuta, alcuni dei quali rappresentano per lo meno la vita di una generazione.

Il quinto strato, avanzo di sacrificio, steso sopra la prima massicciata repubblicana del Comizio, contiene materiali arcaici simili a quelli dello strato coperto dalla massicciata stessa sotto il *Niger lapis*. Tale somiglianza fa ricordare il *vetera religio commendat* di Quintiliano, e il costume romano, su cui tanto insisteva T. Gracco, nel II secolo av. C., di togliere il materiale votivo dai templi per nuovamente servirsene.

Lo strato di terra battuta che passa sotto ai piedistalli dei leoni ed alla zoccolatura su cui posa il cono di tufo fu steso sopra più antiche massicciate e piani glareati, quando i vasi protocorinzii e le loro imitazioni italiote erano già importate a Roma.

Il ventesimo strato, sigillato da una massicciata di tufo fino battuto, a livello già molto inferiore a quello dei piedistalli dei leoni, contiene quasi unicamente e in grande quantità grossi rottami di tegole e d'embrici d'argilla ad engubiatura rossa, di eccellente cottura, tegole ed embrici che è difficile ritenere impiegati a Roma prima del VI secolo av. C., mentre è supponibile che qualche tempo passasse fra la costruzione e la demolizione degli edifici che esse ricoprivano. Il ventesimoterzo strato, composto di ghiaia e di tufo battuto, rappresenta la primitiva massicciata del Comizio; vi è stato rinvenuto fra altro un frammento di vaso italico cosidetto laziale, a disegno geometrico, graffito a secco, consistente in meandri allungati, zig-zag interrotti, e derivazioni dello *svastyka*.

I settanta pozzi finora rinvenuti nel Foro Romano vanno distinti in tre diverse categorie:

a) pozzi augurali, quadrilateri per lo più, e poco profondi;

b) pozzi-cisterna o granai sotterranei di tufo, foderato esternamente con argilla rosso-bruna;

c) pozzi d'acqua.

Un pozzo dà anzitutto l'idea della profondità a cui l'acqua si trova, e una serie di pozzi, scavati in punti diversi di una valle accidentata, deve necessariamente raggiungere a profondità diverse lo strato acquifero. Così i pozzi della Regia e accanto al sacrario di Vesta, dove più abbondano le acque del sotto-

suolo, del Foro e in cui la valle era anche anticamente più depressa e vi formava il *lacus Iuturnae*, non sorpassano la profondità di sette metri; mentre invece, salendo il clivo della Via Sacra, esplorai un pozzo repubblicano in condizioni difficili, e una cloaca neroniana sotto la chiesa di S. Francesca Romana, raggiungendo la profondità di ventiquattro metri, senza toccare il fondo.

Un pozzo, coll'andar del tempo, diventa depositario del materiale casualmente cadutovi o volontariamente gettatovi; la corda usata per attinger acqua, col lungo uso e con l'umidità, si logora e marcisce; i recipienti si fendono e cascano in fondo; un passante ozioso o maligno o sbadato butta dentro un sasso od un oggetto pesante qualunque, per giudicare della profondità del pozzo o per sentire il tonfo dell'acqua; o l'oggetto vi è gettato da lui per stizza o per isbarazzarsene; o gli cade entro il pozzo per caso mentre sta appoggiato al parapetto sopra pensiero. Questi oggetti, uno dopo l'altro, formano una stipe, la quale può rappresentare pochi anni, se il pozzo sia stato spesso ripulito, e può, nel caso contrario, rappresentare secoli. Un pozzo abbandonato sul finire della repubblica Romana, colmato in seguito di terra, è un plico suggellato da duemila anni, e il suo contenuto ha valore proporzionato alla nostra capacità di apprezzarlo.

Il contenuto di tali pozzi raccontava la vita spicciola del luogo o della casa cui appartenne; ricordava per il suo contenuto quali prime sculture prefidiache dovevano esser state portate a Roma; quali alberi crescevano nel cortile della casa; qual'era forse la suppellettile di una vicina bottega di macellaio. Ma le stratificazioni di riempimento di una serie di pozzi, accidentali in origine, non avrebbero, considerate confusamente, valore alcuno; possono acquistarne però grandissimo come elemento stratigrafico, di natura diversa dagli elementi che servono a determinare la successione cronologica nei rialzamenti subìti dal terreno.

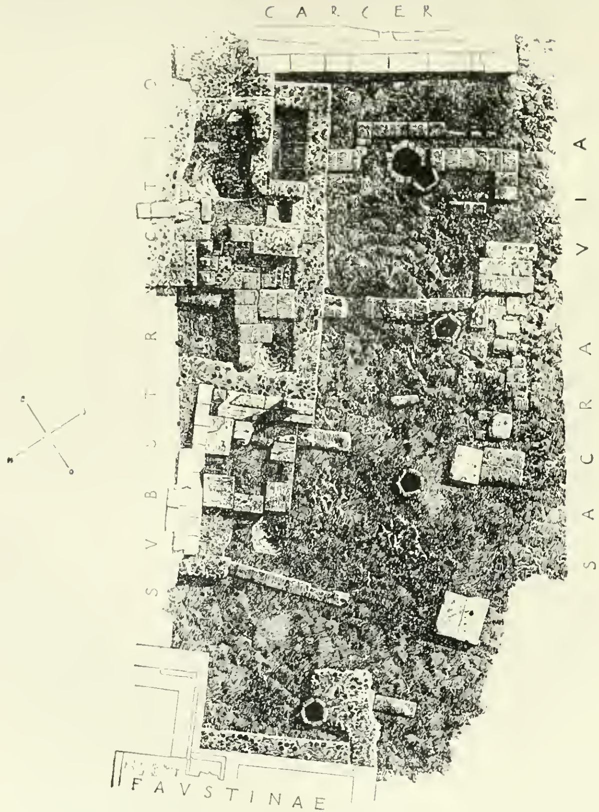
Si collegano, si può dire, alla vita dinamica di un popolo, mentre gli elementi rinvenuti nel terreno hanno rapporti con la vita statica di lui.

*
* *

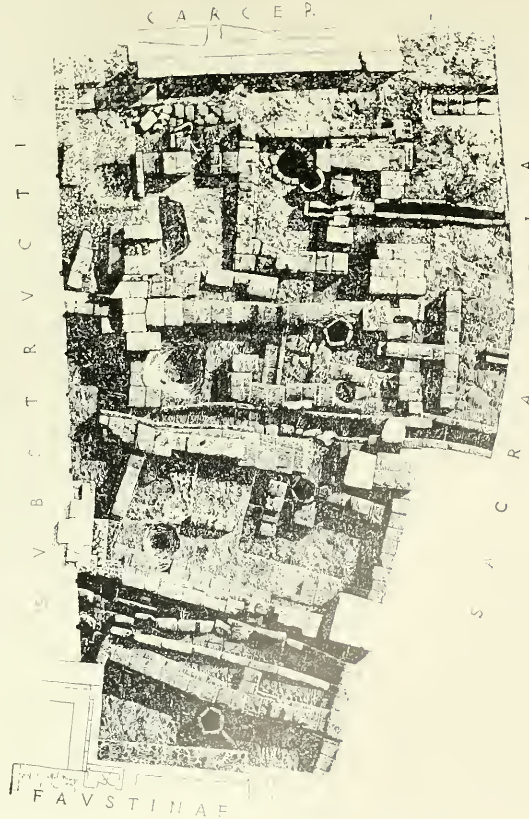
Ricercando nel Foro Romano un sepolcreto che desse ragione d'ogni rito e convegno del luogo, l'ipotesi era sorretta appena da reminiscenze intorno ai riti funebri di popoli *ausi se Latio fingere fratres*, e che ogni studio dichiara consanguinei ai prischi italici. Le esplorazioni, iniziate nell'area compresa tra l'imbocco della Via Sacra ed i fondamenti del tempio di Antonino e Faustina, hanno condotto alla scoperta di quarantadue tombe, talune delle quali risalgono all'età preromulea e sono in parte ad inumazione, con scheletri della razza indigena mediterranea stenocefalica, ed altre sono a cremazione, con urne-ossuario in forma di capanna.

L'analisi, le fotografie ed i rilievi grafici documentano ed illustrano ogni particolare del terreno esplorato, ed offrono una base severamente scientifica per stabilire l'ordine cronologico nel raggruppamento e successione di questo insigne sepolcreto latino.

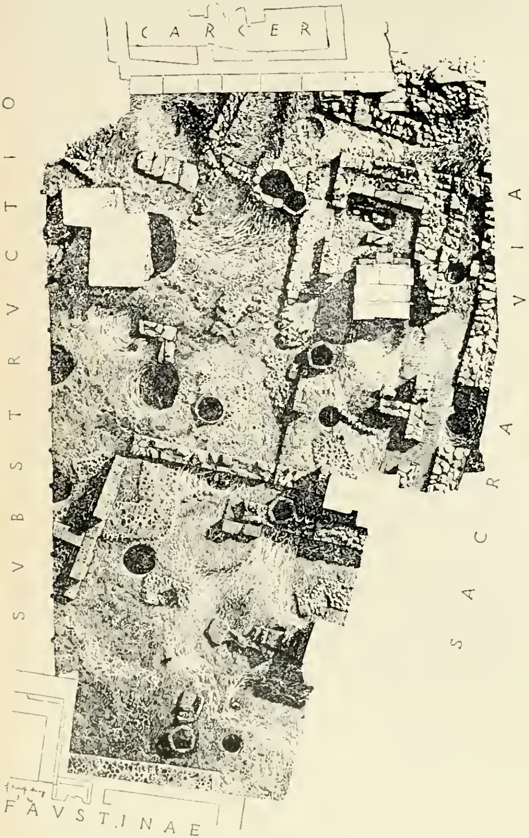
*
* *



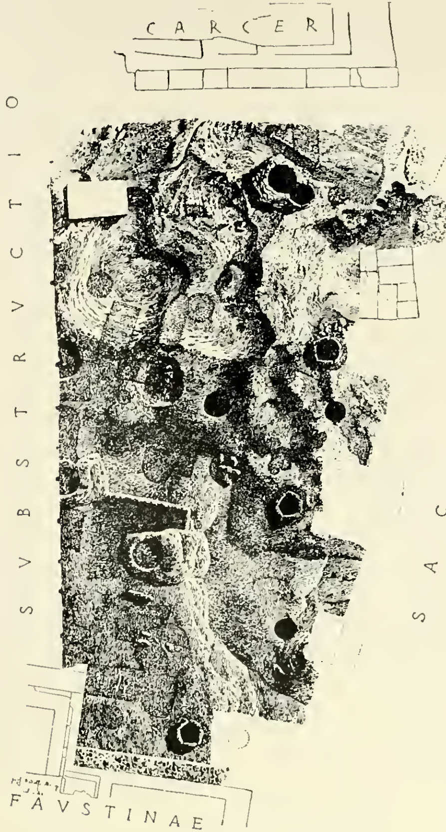
Esplorazione del SEPVLCRETVM, strato superficiale.



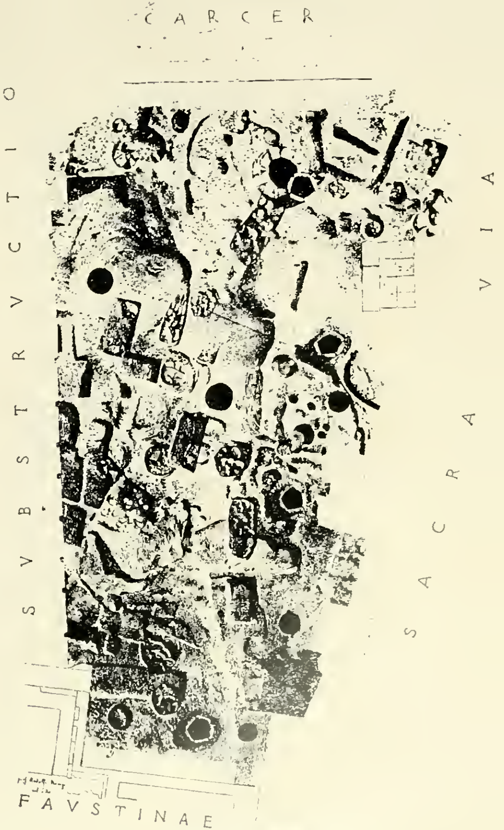
Pozzi, cloache e strutture repubblicane.



Pavimenta e *Glareationes* proto-romane.



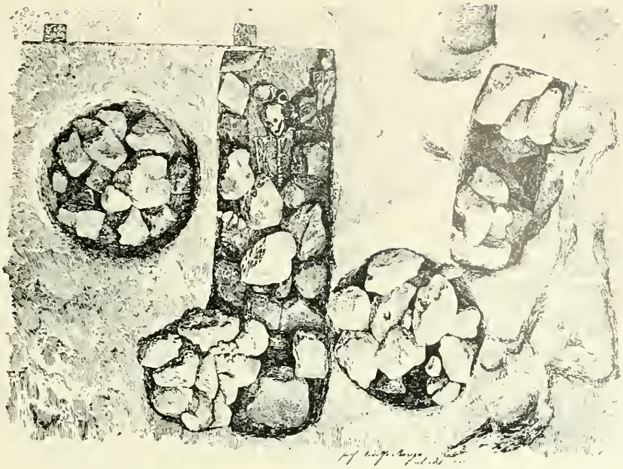
Avanzi di tumuli.



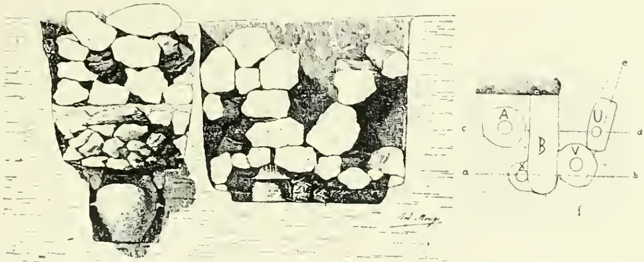
Identificazione delle tombe.



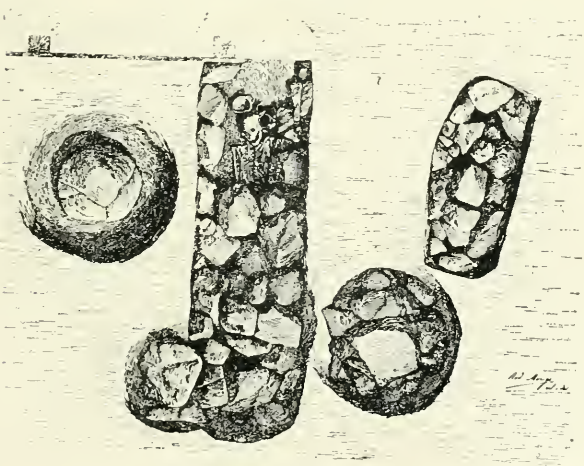
SEPVLCRETVM, visto dal tempio di Antonino e Faustina.



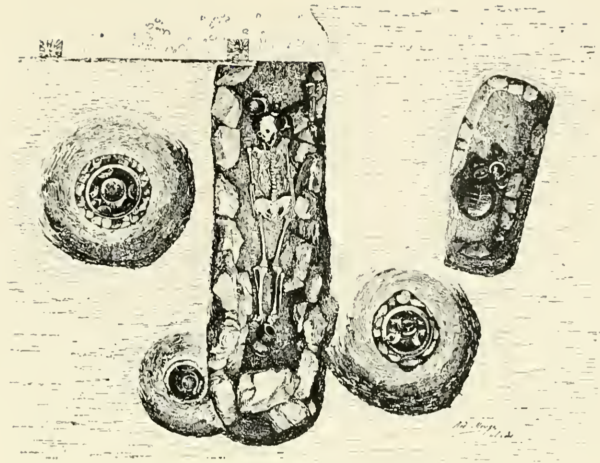
Tombe *A. B. U. V. X.*, con i tufi di riempimento.



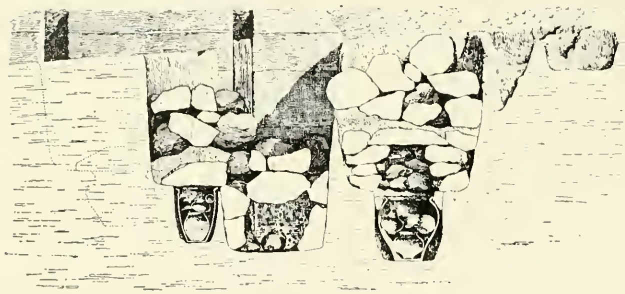
Sezione sulla linea *f-e*.



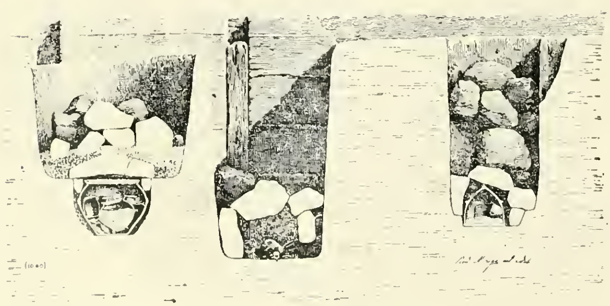
Con i tufi di copertura.



Dopo aver tolto i tufi di copertura.

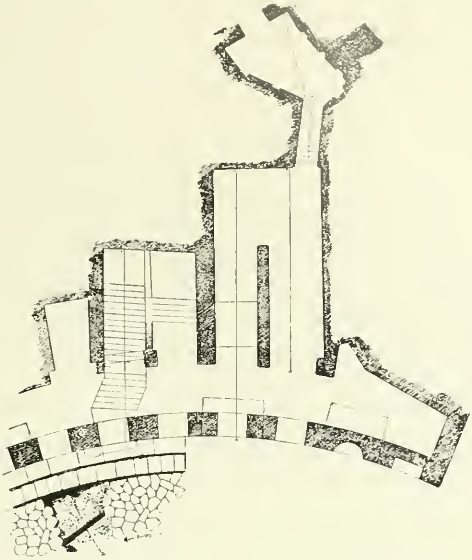


Sezione sulla linea *a-b*.

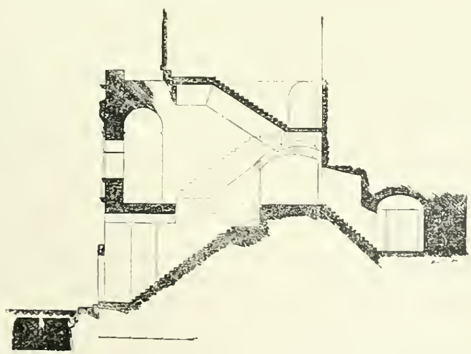


Sezione sulla linea *c-d*.

Le recenti esplorazioni alla colonna Traiana avevano per iscopo di coordinare l'interpretazione dell'epigrafe (basata sulle glosse bizantine d'un sunto fram-



FORVM VLPIVM. Esplorazione sotto il selciato traianeo a piedi dell'emiciclo orientale dell'*Atrium*.



Loggie e scalee dell'emiciclo, addossate al declivio del Quirinale.

mentario di Dione Cassio) alla struttura originaria della valle ed a fatti archeologici non trascurabili, i quali confermarono che, invece di spianare un monte, l'architetto Apollodoro colmava antiche strade, seppelliva mura d'opera quadrata sul tipo di quelle urbane, e troncava edifici, forse dell'antico *atrium Libertatis* e delle biblioteche di Asinio Pollione, che si estendevano fin sotto

l'emiciclo orientale dell'atrio ricoperto da selciati traianei. Anche questa esplorazione fu pienamente documentata ed illustrata, lasciando per di più visibile sotto il cortile delle biblioteche ulpiane, fiancheggianti la colonna coclide, un tratto della strada che attraversava obliquamente l'antica valle.

***

L'esplorazione dell'area palatina occupata dal palazzo dei Flavi è invece di natura molto complessa, mirando:



Mura tufacee troncate dalle sostruzioni della biblioteca Ulpia.

— A studiare l'edificio ricostruito verso l'anno 91 d. C. da *Rabirius*, architetto, e modificato imperando gli Antonini, Massenzio e Costantino, ed insino nel primo medioevo.

— Ad investigare gli avanzi del palazzo neroniano e di anteriori magioni imperiali, raggiungendo quella di Caligola.

— A rintracciare le reti stradali repubblicane ed analizzare l'evoluzione costruttiva e decorativa delle dimore di personaggi cospicui per nascimento, ufficio e censo, dall'età pre-sillana alla post-cesarea, quali Scauro e Crasso, Catilina e Clodio, Cicerone ed Ortensio, Augusto e Tiberio.

— A verificare gli strati archeologici al disotto dell'*atrium* nel palazzo domizianeo, per notare la struttura ed il raggruppamento delle capanne priscolatine, e determinare la configurazione originaria del colle.

A riconoscere e differenziare, traverso l'argilla marnosa ed il tufo leucitico, i cunicoli verticali e le serie sovrapposte delle *favissae* misteriose a sfiatatoi abbinati, quali rinvenni sotto alla Velia ed entro alla rupe del Lupercale.

Le indagini preliminari hanno già rivelato avanzi notevoli dei più antichi palazzi imperiali; di case ricche di marmi, di musaici e dipinti, evolute da umili principî; di escavazioni profonde ed intralciatissime che potranno aiutare a risolvere il problema adombrato da miti e leggende intorno ai Siculi e Liguri che primi occuparono il sacro colle, agli indigeni progenitori delle talpe umane che lentamente minarono l'impero.

*
* *

L'analisi stratigrafica, giunta che sia a far conoscere i materiali di cui gli abitatori primitivi di un territorio potevano disporre, offre il primo dato per separare gli elementi tradizionali e gli evolutivi secondo l'impiego fattone; offre il mezzo di conoscere l'età di ogni strato che inviluppa e porta i monumenti tornati in luce, e di servirsene come scala nel tempo. Ripetuta in punti tipici, fornisce materiali statistici la cui natura non muta ripetendo le analisi all'infinito. Distingue l'accidente passeggero dal fatto assiduo della vita di un popolo che, vivendo per secoli ad un determinato livello d'una determinata località della crosta terrestre, non può a meno di lasciarvi qualche orma, nei successivi rialzamenti del terreno, nelle colmature dei pozzi o delle cloache.

Così negli strati inferiori della valle del Foro Romano, sotto i fondamenti dei più vetusti edifici, troviamo esclusivamente, ma costantemente, rottami di vasi primitivi *(aulae)* modellati con argilla impura in cui abbondano i cristallini augitici e altri detriti di slavamento dei tufi palatini o capitolini: evidentemente materiale del luogo, e facilmente procurabile. Ci fermerà l'attenzione il fatto che avanzi di queste olle appariscano costantemente negli strati superiori con avanzi di bucchero e di vasi corinti od attici, nonchè negli strati più recenti, in cui già troviamo vestigia di fittili italioti ed etrusco-campani, e prodotti diversi delle manifatture locali, che sono pur essi andati perfezionandosi. Giudicheremo non bene appropriato il nome d'impasto ai fittili che sono composti con la più genuina delle terre, e ci ricorrerà piuttosto alla mente il nome di *vasa Numae* dato dagli antichi a certi vasi sacrificali (certo non fra i più recenti); ricorderemo ciò che i poeti del primo secolo dell'Impero ci dicono dell'uso tradizionale di vasi di materia o di fattura primitiva in alcuni riti romani; ricorderemo che nel forno della casa delle Vestali, a pochi passi dal sacrario di Vesta, giacevano, mescolati alle ceneri carboniose e a frammenti di vetro e di cornici marmoree del secondo secolo dell'impero, alcuni kyathoi e *capedunculа* ad anse cornute, identici per forma a quelli dell'età del bronzo; non iscorderemo che gli Arvali buttavano giù da un clivo le olle adoprate nei sacrifizi, certo perchè non venissero adoprate ad uso profano; non scorderemo nulla di tuttociò, ma non ci affretteremo nemmeno a concludere, finchè la costante e indiscutibile ripetizione di fenomeni archeologici non ci palesi da per sè la legge che li concatena.

Per esempio, i *vasa Numae*, accennati dalla tradizione, si prestano ad una ipotesi: quella cioè che la loro fabbricazione continuata a scopi rituali fosse soggetta nei diversi tempi alle influenze dell'ambiente religioso e politico. Tali ipotesi diventano un aiuto tecnico pel fondamento delle più solide e perma-

nenti teorie o conclusioni non ipotetiche, senza la conquista delle quali anche l'archeologia, scienza sperimentale, d'osservazione, cioè, continuata e metodica, non potrà diventare deduttiva. Resta a verificare se l'ipotesi riguardante i *vasa Numae* regga dinanzi all'esame dei materiali che abbiamo a disposizione e di quelli che dobbiamo procurarci con indagini positive.

E classificandoli all'aristotelica noteremo:

a) Rottami, *frivola (vasa fictilia quassa)*, di un genere di vasi d'argilla naturalmente impura che vanno distinti:

b) nella specie modellata a mano e in quella tornita; cotta a fuoco libero o cotta al forno e differenziabili alla loro volta:

c) in grossolani e sottili, a superficie rude o rivestita di argilla colata;

d) che presentano particolarità individuali, pentagrammi e *stellae* di riconoscimento, o la lettera A (*antiquo?*) graffita sul *fundus* di un'*aula*;

e) o particolarità accidentali di rottura o di giacimento.

Classificati i *vasa Numae*, ci soccorrerà la logica più elementare, l'*ars artium* che mena dal noto all'ignoto; non per provare, ma per controllare se abbiamo provato l'ipotesi da cui partimmo. Nè ci vergogneremo se dovessimo lasciarla allo stato di ipotesi, essendo questa il frutto della immaginazione sana e fondamento logico delle teorie già quasi perdute nei tempi.

La classificazione conduce alla possibile eliminazione di elementi promiscui, alla semplificazione algebrica di un problema archeologico, alla conoscenza di quelli che Sir John Herschel chiamava *residual phenomena*, essendo precisamente la considerazione di questi residui, per dirne una, che ha condotto alle più grandi scoperte dell'astronomia. Così sul residuo liturgico, dapprima negletto, nell'analisi naturalista degli inni vedici, va fondata l'esegesi del più antico monumento religioso della razza ariana.

L'esplorazione stratigrafica del Comizio permetteva di controllare alcune ipotesi provvisorie, di sospettare che i monumenti coperti dal *Niger Lapis* come luogo funestato rappresentassero in origine l'aspirazione secolare della plebe verso la libertà, e che fossero guastati dai patrizi, durante il sanguinoso conflitto che iniziava nel 2° secolo a. C. le guerre civili e la caduta della Repubblica, con la morte dei Gracchi e la strage di tremila Romani.

Ma, comunque affrontassi il problema del livello idrostatico di quei monumenti, mi si affacciava insistentemente, come incognita, una costruzione ritenuta fra le più conosciute: la Cloaca Massima.

Il dubbio che vi fosse un errore di definizione nel dirla opera dei Tarquini, crebbe esaminando l'interno di essa, e divenne certezza svestendone il risvolto, allo sbocco dell'Argiletum, costruito con massi provenienti da edifici dell'età repubblicana, e trovando sotto la basilica Emilia una grande cloaca coperta, a più basso livello, e un'altra assai più antica, già abbandonata due secoli prima della fine della Repubblica. Sarebbe stato facile e comodo trascurare gli indizi o i residui che rivelano l'esistenza di un altro grave problema ed offrono forse il modo di risolverlo; ma la scienza non può lasciarsi illudere dalla elegante o dalla grandiosa semplicità, e dalla astrusa complicazione di definizioni mai controllate ma troppo spesso ricevute come verità indiscusse, nè la supposta Cloaca Massima cesserà di essere una delle opere più insigni degli antichi Romani, maestri al mondo civile anche nella ingegneria sanitaria, riconoscendola per opera fiera di uomini liberi, modificata in parte dal genero di Augusto.

Anche i vili detriti del vasellame più comune possono essi pure concorrere alla ricostruzione della storia e colmare le lacune che presenta lo studio della vita romana nel tempo in cui Polibio ammirava la costituzione della grande repubblica, la vita semplice e virtuosa dei suoi legislatori e dei suoi duci.

Queste lacune non bastano a far credere che, occupati a conquistare le nazioni mediterranee, i Romani si astenessero dal mangiare e dal bere, dal lavoro e dal traffico. Bisogna colmare queste lacune; ma là dove la storia scritta non è che una tradizione e non registra che i ricordi salienti giudicati i più probabili tra quelli che un autore ha raccolto, molti secoli dopo, da cronisti essi pure non testimoni dei fatti narrati; là dove la tradizione corre pericolo di venire insultata nel momento stesso in cui le si promette rispetto, difendiamola e accontentiamoci per ora di raccogliere i materiali di studio. Non è lavoro difficile, non domanda forti spese nè straordinario ingegno, ma esige coscienza serena.

Importa non giudicare subito, per non alterare anche inavvertentemente, con una selezione artificiosa, gli elementi analitici; l'uomo è portato ad apprezzare e aver cura anzitutto di ciò che capisce, mentre nelle esplorazioni archeologiche bisogna tenere conto esatto anche di ciò che non si capisce affatto, accontentandosi di non capire, finchè il complesso degli elementi di scienza positiva raccolti sia tale da far luce da sè dove prima erano tenebre o barlume indistinto.

LA CONSERVAZIONE DEI RUDERI ED OGGETTI DI SCAVO.

Norma precipua dell'esploratore sia quella di rispettare l'autenticità delle cose scavate. L'autenticità non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione necessaria di ogni pregio che essi possono avere.

Le cose rimaste sepolte per secoli si presentano al momento dello scavo in stato di conservazione apparentemente mirabile, ma hanno subìto nel loro più intimo organismo alterazioni che ne affrettano il disgregamento. E per tal motivo anche chi è già pratico del modo di comportarsi dei materiali e delle strutture rimaste per secoli esposte alle intemperie, si trova disorientato quando ha da provvedere alla conservazione di ruderi od oggetti di scavo. Molti sono i materiali adoperati dagli antichi, molte sono le strutture nelle quali li troviamo combinati; svariatissime le cause che hanno alterato, in modo quasi mai uniforme, la loro compagine; più svariati ancora i mezzi adottati per arrestare o rallentare il progressivo deterioramento delle opere monumentali.

Tralasciando il restauro (come quello subìto dalla nave degli Argonauti, nell'arsenale del Pireo) che finisce col sostituire pezzo a pezzo le opere antiche e le riduce a falsificazioni degli originali, in tal guisa distrutti per sempre, e tralasciando i sistemi complicati d'altre specie di sofisticazioni destinate al mercato antiquario, basti qui riassumere alcune norme elementari per la conservazione pura e semplice dei ruderi antichi ed oggetti di scavo.

Tra i ruderi monumentali possono noverarsi anche le rupi sulle quali sono traccie di sculture o fossette rituali. Talvolta la roccia è costituita da fanghiglie rapprese ed è talmente friabile da deteriorarsi, malgrado tutte le cure spese nel difenderla dal sole e dal gelo, dalla pioggia e dalle infiltrazioni. In tal caso è necessario coprire la roccia di terra, sulla quale si potranno tracciare le indicazioni topografiche necessarie. Non bisogna mai appagare l'egoistica curiosità di una generazione col sacrifizio di indizi che sono talvolta i soli documenti superstiti di civiltà remotissime. Perciò, esplorato il *sepulcretum* all'ingresso orientale del Foro, ne furono colmate di terra le fosse; e, spianato il



Indicazione topografica delle tombe del *Sepulcretum*.

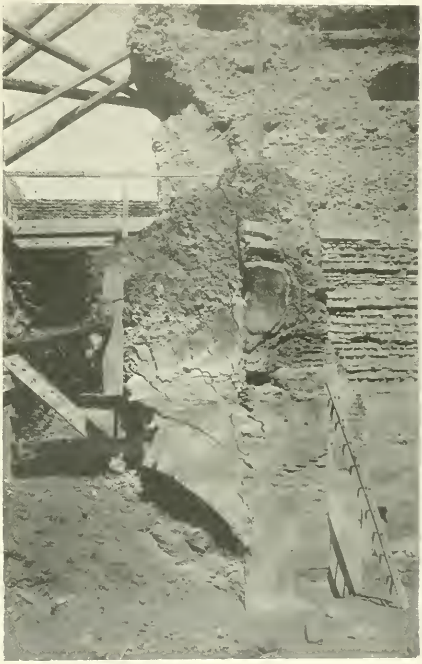
terreno fino al livello della Via Sacra, vi fu tracciata la planimetria delle tombe, segnandone le cavità con verde tappeto di *lippia repens*.

Certi ruderi murarî, costituiti da blocchi di pietra troppo friabile, come le mura urbane cosidette dell'epoca dei re, sul Palatino, a Magnanapoli, ed altrove, non avrebbero mai dovuto esser esposte alle intemperie, spogliandole dell'aggere o terrapieno cui erano originariamente addossate. E si dovrebbe in simili casi aggiungere, almeno in sommità dei corsi o filari antichi, uno strato di pietra intonato per dimensioni e colore, ma così resistente da servire da cappello e difesa all'opera antica sottostante.

Nelle aggiunte da farsi a murature d'opera quadrata, è consigliabile di accentuare la differenza tra il nuovo e l'antico, senza turbare l'armonia pittorica. A coprire o sostenere una struttura in blocchi monolitici, sarà opportuno valersi di blocchi in conglomerato; così fu fatto per riempire gli squarci medievali nella *solea* a massi di travertino che regge il piedistallo della colonna Traiana. Nulla è più ingrato alla vista che nuove tassellature, il vaiuolo delle

opere murarie. Quando trattasi di strutture lapidee, i nuovi massi, indispensabili alla stabilità dell'insieme, non siano lavorati come gli antichi, ma abbiano la semplice superficie del sasso spaccato.

Tale sistema va pure applicato alle strutture cosidette laterizie, a cortina di tegolozza (*lorica testacea*). Nel provvedere alla conservazione delle pitture di S. Maria Antiqua, per cui era necessario completare alcune strutture murarie franate, indispensabile sostegno alle tettoie, feci fare le aggiunte alle pareti in *lorica testacea* con mattoncini slabbrati all'orlo, così da differenziarli dagli antichi, senza perciò creare inutili stonature. E, rialzate le colonne dell'atrio, furon seguite le traccie delle antiche arcatine, perchè la linea d'insieme rispondesse a quella originaria, e per non falsificare il monumento calunniandone i primi edificatori o facendo mentire le vestigia dell'opera originale arcuata, come si sarebbe fatto sovrapponendo alle colonne una trabeazione orizzontale.



S. M. Antiqua; traccie di arcuazioni.

Basta immaginarsi l'effetto spettrale che presenterebbe il Foro Romano qualora tutti i suoi monumenti avessero subito un restauro come quello dell'arco di Tito, tollerato dal cardinale Consalvi, ma deplorato da qualche contemporaneo, cui non faceva difetto il senso storico, per biasimarlo severamente.

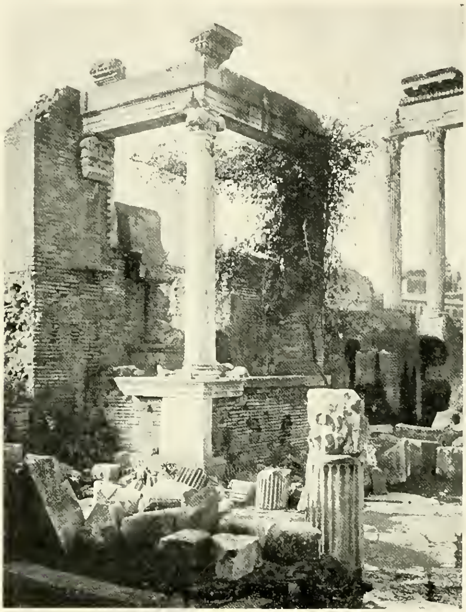
« Il fut le plus élégant jusqu'à l'époque fatale où il a été refait par M. Valadier.

« Au lieu de soutenir l'arc de Titus par des *armatures* de fer ou par un arc-boutant en briques, tout à fait distinct du monument lui-même, ce malheureux l'a refait. Il a osé tailler des blocs du travertin d'après la forme des pierres antiques, et les substituer à celles-ci, qui ont été emportées je ne sais où. Il ne nous reste donc qu'une *copie* de l'arc de Titus. Il est vrai que cette copie est placée au lieu même où était l'arc ancien, et les bas-reliefs qui ornent l'intérieur de la porte ont été conservés. Cette infamie a été commise sous le règne du bon Pie VII ».

Quanto vi ha di esagerato nella severità di questo giudizio pronunciato dallo Stendhal (*Promenades dans Rome*, Paris 1829, II, 24), spiega come la natura, riprendendo a sè i materiali a lei sottratti dall'uomo, operi armonicamente, così da lasciare ai ruderi la possibilità di una ricostruzione ideale. Da ciò il fascino e la bellezza delle ruine. Il restauratore che ne limita la forma,

quando non si tratti di ricollocare a posto i massi antichi franati (come quelli dell'edicola di Vesta), impone al monumento ed all'osservatore una sua opinione personale tanto più sgradevole quanto più la natura aveva aggiunto alle ruine il bisbiglio dei ricordi indefiniti che essa sola conosce.

Dovendo robustare le tre colonne superstiti del tempio di Castore e Polluce, cominciai dal demolire i piloni moderni aggiunti all'antico stereobate; superfetazioni impertinenti, ignare del valore storico ed ormai impersonale di quanto sopravvive del mirabile edificio augusteo.



Ricomposizione dell'edicola di Vesta.

Quando le vestigia di un'antica struttura sono di per sè così importanti da meritare la più scrupolosa conservazione anche delle parti secondarie, così disgregate da non poterle in alcun modo far servire da sostegno od appoggio alle opere di completamento, bisogna ricorrere a coperture indipendenti. Classico esempio, la tettoia costruita dagli Elei per coprire una colonna di legno, ultima superstite della magione di Oenomao. Le coperture, se provvisorie, possono essere di stuoia, di tela oliata o di cartone bituminato; ovvero, se stabili, di lamiera ondulata in ferro zincato o di scandole lignee foderate di piombo, come quelle adottate per difendere dalle intemperie l'altare del Volcanale, il *Niger Lapis* e l'ara di Cesare.

Queste tettoie possono restringersi il meno possibile e aderire alla cresta dei ruderi, dalla quale comincia e procede il disgregamento. Possono essere costituite da una sopraelevazione muraria, da lastre di lavagna, da un masso di coccio pesto, o semplicemente da zolle erbose.

La conservazione degli oggetti rinvenuti negli scavi archeologici va considerata in rapporto ai diversi materiali che l'indagine stratigrafica rimette in luce e che vanno man mano raggruppati e classificati.

Bastino alcune norme elementari:

Intonachi e stucchi dipinti. — Appena liberati dalle terre, si abbia cura di fotografarli. Mentre lo scavo procede, si verifichi se esistono pericolosi distacchi dalla parete di sostegno, e si provveda a mantenere aderenti gli intonachi mediante grappe di rame od ottone a testa piatta, che si faranno penetrare in forellini trapanati. La superficie dipinta, quando sia abbastanza asciutta e consistente, può venir spolverata battendola leggermente con un morbido tessuto di lana; ma, dove il colore sia umido e pulverulento, è meglio provvedere anzitutto alla chiusura dell'ambiente scavato, perchè un prosciugamento troppo rapido non guasti il dipinto, e perchè i colori non si alterino. Sarà opportuno di munire le aperture di luce con carta o tela oliata o con vetro giallo-aranciato per intercettare i raggi ultra-violetti che alterano i colori a base di cinabro e di porpora.

Quando, per la natura rovinosa della parete, è necessario procedere al distacco di un intonaco dipinto, questo va foderato con materia soffice, stoppa o bambagia, sulla quale si spalma uno strato di gesso che serve di letto all'intonaco finchè possa completarsi il distacco e la conseguente saldatura con un contro-intonaco rafforzato da rete metallica.

Sculture in marmo. — Non si proceda mai al lavamento dei marmi di scavo senza averli prima lasciati essicare ed aver verificato se e quali traccie essi conservano delle originarie decorazioni policrome, nel qual caso la ripulitura va fatta a secco, usando spatoline o stecche di legno o d'altro materiale che non produca graffiature. Quando un'antica scultura, per esser stata adoperata come materiale da costruzione, è in parte nascosta da conglomerato di malta aderente alla superficie scolpita, non bisogna ricorrere alle pericolose raschiature, ma operare il distacco della massa aderente con l'aiuto di scalpelletti a punta, in direzione normale alla superficie da scoprirsi.

Terrecotte. — Quelle con traccie di policromia, frequenti nelle antefisse, vanno ripulite a parte. I frammenti fittili vanno invece anzitutto asciugati, facilitandone così la ripulitura mediante acqua semplice; quando esistono incrostazioni calcaree, come per esempio quelle che ostacolano la lettura del bollo di fabbrica d'una antica tegola o del fondo di un vaso aretino, bisogna usare un solvente, come p. e. l'acido cloridrico (muriatico) diluito.

Separati a gruppi i frammenti fittili, e ripuliti nelle fratture per ottenere il combaciamento perfetto, si ricomporranno quelli che presentano una forma o decorazione importante e degna d'esser riprodotta in fotografia o disegno. Per far aderire i frammenti può servire la caseina mista a calce idrata, la colla di pesce sciolta nell'acido acetico, o la vernice, aspettando che ogni coppia abbia aderito prima di aggiungerne altri, e controllando anche sul rovescio la corrispondenza della tornitura o di solchi accidentali. Le fratture non vanno limate che per togliere qualche protuberanza interna rigonfia. Le parti mancanti d'un oggetto ricomposto necessarie alla stabilità o utili a dare un'idea dell'insieme, potranno essere modellate in gesso tinto, per modo che sia facile il riconoscerle ed il toglierle qualora fosse dato di poter completare l'oggetto con altri fram-

menti originali. Le terrecotte ed i marmi pesanti richiedono saldature più forti, di gomma lacca fusa a caldo, di cloruro di magnesio (mastice Meyer), sussidiate da qualche perno od allacciatura metallica.

Ferro. — Gli oggetti in ferro, armi, strumenti ed utensili domestici che si rinvengono negli scavi, sono, per lo più, quasi irriconoscibili per la ruggine. Dopo averli liberati dal terriccio o dalla fanghiglia, val meglio lasciarli tal quale, purchè nella deformazione subìta per rigonfiamenti delle pellicole arrugginite si conservi qualche traccia della forma originaria. Quando l'ossidazione ulteriore potesse esser pregiudizievole, gli oggetti si dovranno tener immersi qualche tempo nell'olio di lino caldo o in una soluzione alcoolica di lacca. Quando si abbia una serie numerosa degli stessi oggetti di ferro, quelli in cui la ruggine sia tale da coprirli di croste deformanti potranno venir arroventati, ciò che facilita il distacco delle scorie e lo scoprimento del nucleo metallico (1). La fiamma ad alcool, od a gas senza fumo, è il mezzo a cui si suol ricorrere, quando non si sanno togliere altrimenti le incrostazioni che impediscono di identificare qualche moneta; ma nulla vale quanto il bulino, in mani esperte.

Rame e bronzo. — Bisogna distinguere tra oggetti, provenienti da terreni acquitrinosi, che presentano la superficie metallica, e quelli che rimasero sotterrati in tombe od ambienti asciutti, o nell'alternarsi di condizioni igroscopiche ed in contatto di agenti chimici che hanno contribuito al formarsi di patine speciali svariatissime, alcune delle quali sono così belle e preziose di per sè da valere assai più del metallo che ricoprono. Talune di queste patine sono così delicate da dover usare la massima cautela nel ripulire gli oggetti, che è consigliabile di lasciar in parte ricoperti d'incrostazioni o di frammenti eterogenei aderenti al metallo, piuttosto che guastarne la patina per liberarli completamente. E talune patine, d'un bello smalto glauco-olivino, servono di protezione agli oggetti antichi di bronzo, perchè, una volta graffiate, palesano una massa ossidata che diviene fioritura pulverulenta, e forma nelle ferite tanti piccoli crateri, dai quali la cosidetta rogna del bronzo estende all'ingiro dell'orlo la sua lenta azione dissolvente. Per arrestarla, fu tentata l'azione del calore, chiudendo qualche ora gli oggetti ammalati in un fornello sterilizzante a 120°.

La patina corrosiva vien tolta completamente immergendo alcune ore gli oggetti di bronzo in una soluzione al 2 % di cianuro di potassio, alla quale vien data la corrente di 1–3 Ampères, servendosi qual polo positivo di una lamina di platino; gli oggetti così ripuliti assumono l'aspetto aureo o ramato dei bronzi trovati nel letto del Tevere.

È prudente ad ogni modo di isolare gli oggetti ammalati e di lavare semplicemente gli altri con acqua piovana bollita, ripulendoli con spazzolino leggero.

(1) Nel laboratorio del Museo nazionale di Monaco presi le seguenti note: « Quando gli oggetti di ferro conservano un nucleo metallico vengono arroventati su fucina a mantice, usando carbone di legna. Raffreddati lentamente, tolte le scaglie mediante leggera martellatura e sciolto il pulviscolo rugginoso nell'acido solforico allungato, gli oggetti si tengono un giorno nell'acqua di calce per neutralizzare ogni traccia acida. Si asciugano e si immergono in paraffina liquefatta a bagno–maria; poi vengono forbiti e unti con vasellina od olio per armi. Gli oggetti così trattati assumono il color grigio lucido del ferro, non sono più ossidabili e rivelano le particolarità di forma e di decorazione ch'erano nascoste, ma perdono ogni carattere di autenticità dovuto alla massa di ruggine che li inviluppava. Se questa non è eccessiva e deformante, è preferibile di fissare le scaglie con olio di lino caldo o soluzione di gomma lacca.

Bisogna talvolta ricorrere alla ripulitura meccanica per scoprire ageminature, leggende, intarsi ed intagli nascosti sotto incrostazioni dure o resistenti agli acidi, valendosi di bulini e raschiatoi, o d'un tappo di sughero con pasta di smeriglio o rotelle di carbonio e spazzoline metalliche. Gli oggetti più sottili o friabili vanno imbevuti di colla di pesce sciolta nell'acido acetico e diluita a caldo nell'acqua; tale soluzione serve inoltre a consolidare gli avorî e materiali che si fendono all'aria. I metalli grossolani dei quali importa conoscere la forma sono ripulibili a secco dentro un buratto contenente sabbione o scheggie quarzose.

Argento. — Gli oggetti d'argento, aventi uno spessore considerevole, monete per lo più, ossidati superficialmente così da aver soltanto perduto la lucentezza metallica, possono venir ripuliti per via umida od esser stropicciati per levarne qualche grumo di terra dopo averli lasciati asciugare. Ma nelle più sottili lamine, incrostazioni di mobili, brattee e foglie decorative, provenienti da terreni inquinati o soggetti ad esalazioni sulfuree, ogni traccia dell'argento allo stato metallico è scomparsa, e non conservano che la forma dell'antica fusione cesellata o del lavoro a sbalzo; vanno perciò maneggiate con precauzione, e ripulite pazientemente con spatoline e punteruoli di legno tenero, e chiuse in una scatola a coperchio di vetro per poter mostrarle agli studiosi senza pericolo di vederle stritolare.

Oro. — Sono particolarmente preziosi gli oggetti d'oro di scavo, quando escono da stratificazioni intatte, perchè non esiste alcun altro modo per distinguerli dalle imitazioni facilissime ad ottenere fondendo o laminando a martello qualche zecchino o moneta antica non rara e riproducendo le stampiglie impresse nelle antiche terrecotte.

Delle oreficerie e filigrane più delicate, che si trovano pur talvolta compresse od altrimenti deformate, è meglio raccogliere i frammenti, senza tentare di rigonfiarli o raddrizzarli, e affidarne la cura a mani esperte.

Vetri. — Gli smalti hanno un valore intrinseco che non si perde col lavaggio e nemmeno con l'arrotare e lucidare da un lato la superficie delle piastrine che rivelano il colore originario della pasta vitrea variegata talvolta da fiorami o da zone imitanti le macchie e strie delle pietre dure più nobili.

Pochi vetri si trovano intatti e di rado presentano una forma cospicua per l'arte; sono invece di frequente assai grati alla vista per la iridescenza dovuta alla decomposizione superficiale in lamelle sottilissime sovrapposte. Molti vetri antichi, divenuti per il fenomeno d'interferenza veri capolavori della natura, non meno delle opali, furono disgraziatamente restituiti allo stato di vetro diafano, più o meno verdognolo, da un'imprudente lavatura o dall'inesperto maneggiamento. Quando negli scavi si trovano balsamari, dischi, ciotole ed altri oggetti o frammenti vitrei, si abbia cura di custodirli a parte e di non lasciarli maneggiare da alcuno. Quando siano sufficientemente asciugati, si ripuliscano a secco con l'aiuto di una punta metallica staccando la prima foglia, per lo più terrosa; denudate così le pellicole iridescenti, si chiudano i vetri ripuliti nell'armadio di custodia, al riparo della polvere.

Legnami ed avanzi vegetali. — Gli oggetti in legno rimasti per secoli sepolti in terreni geologici compatti, come i pali di pioppo conficcati nell'argilla di fondazione dell'antica torre di S. Marco di Venezia, conservano la forma, il colore e la struttura fibrosa originaria, o, come negli zatteroni di quercia, sono induriti dalla incipiente carbonizzazione per via umida; ma tali avanzi di antiche

strutture, e più ancora gli oggetti di legno custoditi permanentemente dall'acqua, come i cosciali e traverse delle navi romane affondate nel lago di Nemi, una volta estratti, coll'asciugarsi si restringono in modo singolare, deformandosi e contorcendosi così da perdere ogni traccia della forma originaria. Anche qui vale il principio che non si deve, per la curiosità d'una generazione, sacrificare ciò che, adoperando maggiori cure, potrebbe esser tramandato ai posteri. Nel caso d'avanzi di antiche imbarcazioni monoxile, e d'altri legnami rinvenuti nelle stazioni palustri, si rallenta la deformazione imbevendoli di colla cervione, spalmandoli d'olio di lino caldo, e chiudendoli entro una vetrina satura di umidità; e nel caso di *tabellae* od altri piccoli oggetti di legno o di tessuto vegetale, non avendo altro mezzo disponibile, sarà meglio tenerli immersi nell'acqua piovana bollita, sterilizzata con formalina.



Parietaria officinalis.

Le sculture in legno, i codici, le rilegature di libri guasti dalle muffe e dai tarli si sterilizzano chiudendoli per alcuni giorni entro casse, munite di coperchio a battente in canaletto d'acqua, contenenti esalazioni di solfuro di carbonio o di aldeide formica, innocue alle fibre del legno, ai tessuti ed ai colori.

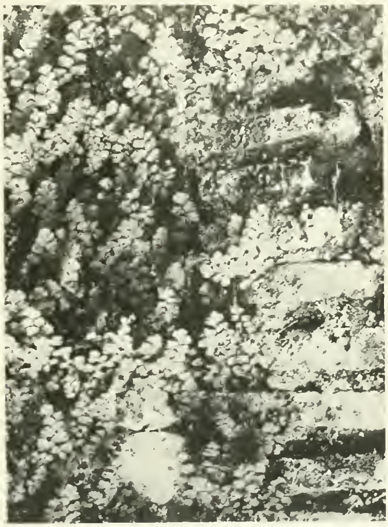
Ossa ed avanzi animali. — Frequentissimi sono negli strati archeologici i residui di sacrificio o di pasto, e conservano traccia talvolta di lavoro umano, per esempio, della segatura delle tibie bovine per ricavarne cilindri per strumenti musicali o cubi per dadi; — ovvero, come gli astragali ovini, sono talvolta logorati per aver servito a scopo divinatorio o per semplice giuoco, e mostrano un forellino trapanato per infilarli. Le ossa di animali domestici ci narrano delle abitudini di vita d'un popolo ad un dato momento della sua esistenza e possono rivelarci capitoli ancora ignorati della storia delle immigrazioni e l'importazione di specie non conosciute dagli indigeni. Nei centri della civiltà dell'Egeo è raffigurato un discendente del *bos primigenius*, a lunghe corna, come quello della campagna romana; mentre nei *suovetaurilia* latini apparisce costantemente il *bos brachicerus*, a corna piccole ed assai più manso, dell'Umbria e di regioni settentrionali.

Quanto agli avanzi scheletrici umani, non sarà mai abbastanza raccomandato di non disperderli o mandarli a seppellire confusamente nei cimiteri mo-



Caprifico estirpato dall'arco di Tito.

derni. Alla soluzione del problema etrusco manca un efficace sussidio linguistico, ma è venuto a mancargli in gran parte anche quello antropologico perchè i depredatori museomani, avidi di oggetti preziosi o di vasi figurati, hanno spietatamente gettato via gli scheletri, senza raccogliere almeno i crani raggruppabili secondo le diverse necropoli, — e con lo studio comparato di migliaia di soggetti aver almeno una prima nozione sulle peculiarità della razza o delle razze che popolavano l'Italia centrale durante la dominazione etrusca, e istituire qualche raffronto con quelle sopravviventi rivelatesi nella diversità dei dialetti quando cessò di premere uniformemente su esse la conquista romana.



Adianthum capillus Veneris.

Le ossa animali hanno talvolta un particolare valore storico od artistico per le incisioni od intagli che le abbelliscono, ma sono talmente calcinate o impoverite di glutine, da divenire molto friabili; bisognerà in tal caso non maneggiarle rudemente, ma lasciarle asciugare per poi imbeverle a caldo con colla di pesce sciolta nell'acido acetico e diluita nell'acqua tiepida.

Maggior circospezione domandano gli avori, dai quali si staccano sottili lamelle che vanno in frantumi; devesi perciò imbeverli d'una vernice alcoolica, o colla di pesce, senza aspettare il disseccamento completo e l'inizio delle sfaldature.

* * *

Raccolti gli oggetti e descritti i ruderi, il terreno della esplorazione archeologica non rimanga squallido così da far credere che sia stato sconvolto dalla scienza della morte o da avide iene antiquarie per abbandonarlo ai rovi, (che Cicerone strappava dal sepolcro di Archimede); ma viva per la grazia protettiva della flora indigena.

La flora parassitaria dei ruderi antichi è costituita specialmente da caprifichi, alaterni ed altre piante a radice legnosa che scompaginano, quasi lentissime mine, le più poderose strutture e disfanno quelle sottili. Per combattere i caprifichi si dovettero togliere e risaldare i lastroni di apertura degli archi a Settimio Severo ed a Tito, dove le radici erano internate per metri interi. Una diligente ripulitura primaverile ed estiva riesce appena a moderare la vegetazione della *parietaria officinalis.*

Le pelliccie erbose fatte crescere su di un sottile strato di *humus* alla sommità dei ruderi li proteggono dall'arsura e dal gelo, formando un tessuto di



Linaria cymbalaria.

radichette. La cresta dei muri, d'opera testacea e cementizia, facile a disgregarsi per le intemperie, viene tutelata dalle infiltrazioni mediante coccio pesto, sul quale si stende il terriccio misto a seme di fieno, per agevolare il formarsi d'una verde pelliccia; ottime a tal uopo le *poae,* tra le graminacee a radice fibrosa, e la *lippia repens,* graziosa verbenacea resistente alla siccità.

Siano alquanto lontani dai monumenti gli alberi a chioma molto espansa; si escludano le invadenti robinie pseudo-acaciae e gli ailanti che squarciano le murature sino allo sgretolamento. E perchè non sia ovunque l'identico campionario di piante esotiche, protegga ciascun paese la propria flora monumentale.

Nel Foro Romano furono ripiantati i cipressi sul Volcanale, i lauri di fronte alla Regia, i loti alla casa delle Vestali e gli olivi e le viti *sedulitate plebeia satae,* che Plinio celebrava. Nei viridarî pompeiani furono studiate le traccie delle antiche piantagioni; alcuni, ripristinati, vegetano.

Per ombreggiare viali o rampe d'accesso ai monumenti, indicatissime le alberate di citisi, tigli ed altri alberi a foglia caduca; ed in aree nude o soleg-

giate gruppi di lauri e mirti, di pini e cipressi. Come estese recinzioni, in luogo di cieche muraglie od inestetiche cancellate ripulsive, si formin siepi; non di agavi o di yucche, ma di bossi o ginepri, di paliuro e biancospino rivestito di rose canine. E se occorre più resistente riparo, si elevino macère di pietrame che permettano nelle connessure il crescere di piante rupestri, quali il *sedum*, le campanule od il *mesembrianthemum*, o l'appoggiarsi del caprifoglio. I rivestimenti del terrapieno di sfondo alla basilica Giulia ed all'Emilia, sono resi meno squallidi da una vegetazione gaia: rose e gelsomini interrompono la monotonia di strutture scarnificate, iris e viole odorose ornano la base dei muri.

Nella casa delle Vestali, il basso recinto delle piscine è lieto di piccole rose che, intonandosi all'ambiente ed alle decorazioni architettoniche e scultorie, formano un'armonia veramente pittorica e grata ad ogni artista che l'ammira e la studia.

Le cortine vegetali, per lo più di edera, *helix* e *crysocarpa*, velano restauri o nascondono speronature e sostegni, quali le sostruzioni del viadotto alla testata occidentale del Foro ed i contrafforti del *templum sacrae Urbis*, rivestiti di verde cupo, sul quale fioriscono glicini.

L'edera nuoce quanto i caprifichi, se ha radice nelle masse murarie, ma rimane talvolta unico sostegno alle strutture che ha disgregate; radicata a terra, dà grazia, non priva di severità, a' miseri avanzi denudati.

Si moderi la vegetazione soverchia dei rampicanti; come ne furono stralciati parecchi rami dalla stilobate dei templi Capitolini, perchè nascondevano le parti migliori dell'opera repubblicana.

Fra le connessure dei lastricati, e fra i poligoni di selce della Via Sacra, fiorisce il *convolvolus arvensis* e si stendono i ramoscelli prostrati del *tribulus terrestris*, che diede forma e nome ad un'arma antica, ed il piccolo *cyperus* dallo stelo triangolare, parente del papiro. Sui muri umidi ed ombrosi vegetano arazzi naturali di *adianthum*, di *polypodium* o di piccole felci aquiline, e fiorisce il *trachelium coeruleum*; sui muri soleggiati l'*alyssum maritimum*, i convolvoli di Mauritania e l'*anthirrinum*, e capperi e ginestre. Questa vegetazione ha talvolta raggiunto uno sviluppo equilibrato con la resistenza e l'esposizione delle antiche strutture, abbandonate da secoli; maggior danno, di quel che possa produrne, verrebbe ai ruderi con lo strapparla periodicamente. Pur nascondendo qualche mattone, la *linaria cymbalaria* dà in compenso molta gaiezza di fiorellini e di verde.

GIACOMO BONI.

CRONACA DEL I° CONVEGNO IN ROMA

DEGLI ISPETTORI ONORARI DEI MONUMENTI E SCAVI.

Con circolare 30 agosto 1912, a firma del Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti Corrado Ricci, il Ministero dell'Istruzione invitava in Roma pei giorni compresi tra il 22 e il 25 ottobre, gl'Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, i membri delle Commissioni Provinciali per la conservazione dei Monumenti, i Direttori e gl'Ispettori degli Istituti governativi, i membri delle Accademie, degli Istituti artistici e delle Associazioni archeologiche e artistiche del Regno, a una serie di conferenze intorno ai principali problemi relativi alla Amministrazione della Antichità e Belle Arti.

Aderirono all'invito i signori ing. Stefano Adesso, ispettore onorario (Gravina di Puglia); prof. Cesare Annibaldi, isp. on. (Iesi); comm. prof. Apolloni; cav. Severino Attili, isp. on. (Velletri); comm. Federico Arborio Mella, isp. on. (Vercelli); Peleo Bacci, soprintendente ai monumenti di Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara; ing. G. Badiali, dell'Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti delle Provincie di Roma, Aquila e Chieti; abate Atanasio Bagnara, conservatore del monumento di Casamari; prof. Evandro Baldini, isp. on. (Pitigliano); cav. Enrico Baldini, isp. (Sassoferrato); ing. Dionigi Barattieri, presidente della Commissione per la conservazione dei monumenti di Piacenza; Eraclide Bartoli, isp. on. (Cingoli); arch. Ernesto Basile, direttore dell'Istituto di Belle Arti di Palermo; ing. Cesare Bazzani, presidente dell'Associazione Artistica di Roma; Giuseppe Maria Bellini, isp. on. (Lanciano); Goffredo Bendinelli, isp. on. (Taranto); geom. Edoardo Benetti, isp. on. (Laerru); avv. Carlo Beni, ispettore on. (Stia); Uberto Bianchi, isp. on. e presidente degli Amici dei monumenti di Cortona; prof. Paolo Emilio Bilotti, presidente della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti di Salerno; G. A. Blanc; Icilio Bocci, soprintendente ai monumenti delle Marche e degli Abruzzi; A. Brusconi, soprintendente ai monumenti di Lombardia; prof. L. Bucciarelli; isp. on. (Tivoli); ing. Luigi Buzzetti, isp. on. (Morbegno); can. Pasquale Camassa, isp. on. (Brindisi); prof. Naborre Campanini, isp. on. (Reggio Emilia); Paolo Carucci; prof. Silvio Castrucci, isp. on. (Alvito); Vincenzo Cavalletti, isp. on.; Vittorio Cavazzocca Mazzanti, isp. on. (Lazise); Giuseppe Ceci, isp. on. (Andria); Giuseppe Cerasa, isp. on. (Tuscania); dott. Cesare Clerici, numismatico; cav. Colarossi, isp. on. (Popoli); Guglielmo Crescimanno, isp. on. (Piazza Armerina); Giuseppe Cultrera, ispettore nel R. Museo Nazionale Romano; avv. Leone Damiani, isp. on. (Portoferraio); Michele De Benedetti; sac. prof. Giuseppe De Botti, isp. on. (S. Maria C. V.); don Antonino De Cesaris, isp. on. (Alatri); nob. Cesare De Fornera Piantanida, isp. on. (Gallarate); dott. Ruggero della Torre, isp. on. (Cividale); prof. Giuseppe Del Pinto, isp. on. (Albano); G. de Montemayor, isp. on. (Arienzo); Adolfo Denci, fotografo (Pitigliano); Luigi di Canossa, isp. on. (Verona); Vittorio Di Cicco, isp. on. (Potenza); prof. Eberhard Ege, isp. on. (Vicovaro); ing. Angelo Fagiolo, isp. on. (Segni); Ugo Fleres, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma; Dante Fogarini, isp. on. (Isola della Scala); Gino Fogolari, soprintendente ai musei e gallerie di Venezia; agr. Carlo Fortuna, isp. on. (Ferentino); comm. ing. Carlo Franci, isp. on. (Orvieto); Arturo Frova, isp. on. (Albaredo); can. F. Gabriele Frutaz, isp. on. (Val d'Aosta); Carlo Gamba, isp. on. (Firenze); Ernesto Garulli, rettore della Brigata degli Amici dell'Arte in Firenze; dr. Giuseppe Gerola, soprintendente ai monumenti di Ravenna; D. Gentiloni Silveri, isp. on. (Tolentino); ing. Giuseppe Gherardi, isp. on. (Castel S. Elia); Dott. Giulio Q. Giglioli, isp. nel R. Museo Nazionale di Napoli; Odoardo Giglioli, isp. nelle RR. Gallerie di Firenze; Umberto Gnoli, ispettore dei Monumenti di Perugia; sac. Gregorio Carlo Grasso, isp. on. (Montevergine); A. Guadagnini, direttore della R. Pinacoteca di Bologna; cav. prof. Camillo Guidotti, membro della Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti di Piacenza; Giuseppe Iannicola, isp. on. (Piperno); cav. ing. Giovanni Janora, isp. on. (Potenza); Giacomo Locatelli, isp. on. (Asola); avv. Domenico Lupis, isp. on. (Siderno); Francesco Luzi, isp. on. (San Severino Marche); G. Mancini, ispet-

tore nella Direz. degli Scavi di Roma; Arcid. Manzi Luigi, isp. on. (Ravello); ing. Giuseppe Marconi, isp. on. (Subiaco); prof. Lucio Mariani, membro della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti di Pisa; avv. Ruggero Mariotti, isp. on. (Fano); Dott. Stanislao Mariotti, isp. on. (Aversa); comm. Maroni, Presidente della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti di Ancona; dott. Cesare Matranga, ispettore presso il Museo Nazionale di Palermo; Gaetano Melocchi, isp. on. (Tornareccio); ing. comm. Almerico Meomertini, isp. on. (Benevento); arc. Andrea Messina, isp. on. (Monte S. Giuliano); ing. G. B. Migliarini, isp. on. (Badia Polesine); dott. Antonio Minto, ispettore del R. Museo Archeologico di Firenze; prof. Morabito Calabrò, isp. on. (Reggio Calabria); ing. Paolo Moreschi, ispettore presso la Soprintendenza di Roma; ing. prof. Attilio Muggia, isp. on. (Bologna); Luigi Nardini, isp. on. (Urbino); ing. Carlo Nigra, isp. on. (Mortara); prof. Ciro Nispi-Landi, ispettore presso la Soprintendenza di Roma; Muzio Novelli, isp. on. (Marcianise); Max Ongaro, soprintendente ai monumenti di Venezia; Biagio Pace, isp. on. (Siracusa); Camillo Panciera di Zoppola, isp. on. (Zoppola); Ernesto Papa, isp. on. (S. Maria Capua Vetere); Filippo Parente ispettore on. (Trentola); Pasquale Parente, isp. on. (Mignano); dott. Angelo Pantaleo, ispettore presso la soprintendenza delle Puglie e del Molise; prof. Luigi Pasquali, isp. on. (Roma); abate Arsenio Pellegrini, isp. on. e conservatore della Badia di Grottaferrata; Luigi Petrocchi, ispettore on. (Massa Marittima); prof. Pietro Piccirilli, isp. on. (Sulmona); sen. prof. Pigorini, direttore del Museo Preistorico e Kircheriano in Roma; G. Pintos isp. on. (Venosa); prof. Pier Gaetano Possenti, isp. on. (Terni); Giovanni Poggi, direttore delle Gallerie di Firenze; ing. Giulio Pullè, isp. on. (Isola d'Elba): conte Emanuele Ranieri, isp. on. (Perugia); Serafino Ricci, direttore del Gabinetto Numismatico di Brera; dott. Aldo Ravà, isp. on. (Venezia); Domenico Ridola, isp. on. (Matera); Enrico Risi, isp. on. (Santelia Fiumerapido); A. Roccavilla, ispettore on. (Biella); dott. Pasquale Rosario, isp. on. (Ascoli Satriano); conte Lemmo Rossi Scotti, della Commissione prov. per la conservazione dei Mon. di Perugia; sac. prof. Arcangelo Rotunno, isp. on. (Padula); cav. Ugo Ruberti, isp. on. (Revere); Giuseppe Salerno, isp. on. (Oria); sac. Donato Salomone, isp. on. (Tocco Casauria); cav. Guido Salvioni, della Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti di Pisa; dott. Domenico Sansoni, isp. on. (Viterbo); Antonino Saporito Ricca, isp. on. (Palermo); sac. dott. Francesco M. Sarubbi, isp. on. (Altomonte); cav. Francesco Savini, isp. on. (Giulianova) e presidente della Commissione Provinciale per i monumenti di Teramo; ing. Dionigi Scano, soprintendente ai monumenti per le provincie di Cagliari e Sassari; Raffaele Scapaticci, isp. on. (Frosinone); dott. Pasquale Seccia, ispettore on. (Marino); can. Giovanni Simone, isp. on. (Conversano); Cesare Sinopoli, isp. on. (Catanzaro); A. Socini, soprintendente ai monumenti di Firenze; dott. Ezio Solaini, direttore del Museo e della Biblioteca Guarnacci in Volterra; prof. Arrigo Solmi, direttore del R. Istituto di Belle Arti di Parma; Giuseppe Sordini, isp. on. (Spoleto); Enrico Stefani, isp. on. al Museo di Villa Giulia in Roma; dott. cav. Federico Tasciotti, isp. on. (S. Giovanni Incarico); Guglielmo Tocci, isp. on. (Cosenza); Filippo Todini, isp. on. (Orvinio); Felice Toraldo, della Commissione Provinciale per la Conservazione dei monumenti di Forlì; dott. Lionello Venturi, ispettore presso la R. Galleria Borghese in Roma; Silvio Venturini, isp. on. (Viterbo); Antonio Venuti, isp. on. (Rosarno); avv. Michele Verzilli, isp. on. (S. Maria Capua Vetere); ing. Antonino Vinaccia, isp. on. (Bari); D. Viviani, soprintendente ai monumenti dell'Umbria; Augusto Vernarecci, isp. on. (Fossombrone); dott. Alberto Zajotti; Giovanni Zocchi, isp. on. (Alessandria); can. Luigi Mussi, della Commissione prov. per la conservazione dei monumenti di Massa Carrara; dottor Alfonso Bartoli, ispettore presso l'Ufficio degli scavi al Foro Romano e al Palatino; Oronzo Valentini, (Lecce); Domenico Gnoli, del Consigilo Superiore di Antichità e Belle Arti; prof. Tito Venturini Papari; A. Sorrentino, del Museo di Trapani; dott, Pietro D'Achiardi, ispettore nella R. Galleria Borghese di Roma; avv. E. Kambo; dott. Romolo Romani; prof. Vincenzo Severini; Raffaello Ojetti, architetto; rev. Giuseppe Acernese, isp. on. (Roma); dott. Giorgio Stara Tedde; i funzionari della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, signori: comm. Carlo Pranzetti, Isp. Generale; comm. Riccardo Artom, Capo di Divisione; comm. Ottavio Marini, Capo di Divisione; comm. Alberto Salvagnini, Ispettore Centrale; cav. Luigi Parpagliolo, Capo di Sezione; cav. Arduino Colasanti, Capo di Sezione; cav. Valentino Leonardi, Capo di Sezione; dott. A. Rossi, dottor F. Pellati, dott. M. Maraviglia, ing. G. Crestini, primi segretari; dottori A. Zanetti, V. Castrilli, S. Vitale, A. Cantù, L. Molina, M. Spinola, segretari; dott. S. D'Amico, segretario del Congresso.

Aderirono all'invito anche: l'Accademia Romana di S. Luca, rappresentata dal Presidente arch. G. B. Giovenale; l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, rappresentata dal prof. Giovannoni e dall'ing. G. Galassi; l'Associazione Artistica Internazionale in Roma, rappre-

sentata dai signori Roberto Papini, dott. Valentino Leonardi e dott. Arnaldo Cantù; la Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti di Padova, rappresentata dal professore Luigi Rizzoli; la Deputazione Oliveriana preposta alla Biblioteca e ai Musei di Pesaro, rappresentata dal comm. Giulio Vaccari; la Federazione delle Brigate Toscane degli Amici dei Monumenti, rappresentata dal Rettore Guido Biagi; la Brigata degli Amici dell'Arte di Ancona, rappresentata dal marchese dott. Giovanni Nembrini; la Società Aretina degli Amici dei Monumenti, rappresentata dai signori cav. avv. Pier Ludovico Occhini, presidente, rag. Pompilio Cardini, segretario, Alessandro Del Vita e Castellucci Poerio; la Deputazione di Storia Patria di Ancona, rappresentata dal prof. Feliciangeli; l'on. Vittorio Cottafavi; l'Unione Storia e Arte, rappresentata dal presidente sig. Romolo Artioli.

Inviarono la loro adesione, esprimendo il loro rincrescimento di non poter intervenire: il prof. Federico Hermanin, direttore della Galleria Corsini; il dott. Adolfo Marini, ispettore onorario (Cascia); mons. Rocco Buonanni, ispet. on. (Aquino); can. Mannucci, ispet. onorario (Pienza); Cavazzocca Mazzanti, ispet. on. (Lazise); prof. B. A. Deon, ispet. on. (Reggio Emilia); T. De Marinis, antiquario (Firenze); Guglielmo Berchet, presidente della R. Deputazione veneta di Storia Patria e ispettore onorario pei monumenti, ecc., di Mestre; Dr. Lorenzo Fiocca, ispettore presso la Soprintendenza ai monumenti dell'Umbria; dott. Giovanni De Nicolò, ispettore presso la Soprintendenza ai monumenti di Siena; Antonio Santarelli, ispet. on. (Forlì); Nicolò D'Attimi, ispet. on. (Maniago e Sacile); dott. Guglielmo Pacchioni, ispettore presso la Soprintendenza ai monumenti di Verona; C. Guzzanti, ispet. on. (Mineo); C. De Stefani, ispet. on. (Sciacca); cav. uff. Guido Carocci, direttore del Museo di S. Marco in Firenze; canonico Biagio Bonorno, ispet. on. (Marsala); prof. Silvio Gordini, direttore del R. Istituto di Belle Arti di Bologna; avv. Vincenzo Amicarelli, della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti di Foggia; Gaspare Tozzi, della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti di Rovigo; C. Pinzi, ispet. on. (Viterbo).

Il Convegno fu inaugurato la mattina del 22 ottobre alle 10 ant. nell'Aula Magna del Collegio Romano, con un discorso del Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, commendatore Corrado Ricci. Ad esso seguì la conferenza del dott. Valentino Leonardi sulla *Organizzazione generale dell'Amministrazione.*

Nel pomeriggio, in un'aula della Scuola di Arti Ornamentali, il comm. Luigi Cavenaghi, parlò delle *Riparazioni ai dipinti*, corredando il suo discorso con la mostra di pitture su tele e su tavole, in vario modo danneggiate e restaurate.

La mattina del 23, al Collegio Romano, il comm. Riccardo Artom trattò della *Tutela degli oggetti d'arte: loro commercio ed esportazione: raccolte locali*; e il pomeriggio dello stesso giorno, nel medesimo locale, il prof. ing. Gustavo Giovannoni tenne la sua conferenza, con proiezioni, sui *Restauri ai monumenti.*

Il 24, si ebbero una conferenza antimeridiana del dott. Franz Pellati, su *Gli Scavi e le scoperte fortuite*; e una conferenza pomeridiana dell'avv. Luigi Parpagliolo sulla *Tutela dei monumenti.*

La mattina del 25, il comm. Giacomo Boni parlò all'*Antiquarium Forense* sui *Metodi di scavo,* accompagnando il suo dire con proiezioni; poi, dopo un vermouth d'onore offerto ai congressisti da S. E. il Ministro Credaro, venuto a salutarli, tutti seguirono il Ministro e il Boni in una breve visita agli ultimi scavi del Palatino.

Alle 13, i congressisti si riunirono nel *Castello di Costantino,* a un banchetto, da loro offerto, al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, ai Conferenzieri e al Segretario del Convegno. La più grande cordialità regnò tra gl'intervenuti, e la riunione si chiuse coi brindisi degli ispettori ing. Bacile, Pasquale Parente e rev. Camassa, e del conte Domenico Gnoli, cui rispose il comm. Corrado Ricci.

Da ultimo, l'ispettore rev. Rotunno propose, tra vivi applausi, l'invio di un telegramma al Re. Il telegramma fu subito inviato, e Sua Maestà fece pervenire la seguente risposta:

« S. M. il Re gratissimo, a Lei e agli Ispettori Onorari costà raccoltisi Congresso, per omaggio resogli e per buoni auguri, porge a tutti cordiali ringraziamenti.

« Generale BRUSATI ».

Alle ore 16 si tenne l'ultima adunanza nella sede della Direzione Generale delle Belle Arti in Piazza Venezia, sotto la presidenza del Direttore Generale. L'Ispettore onorario Pasquale Parente sottopose allo studio del Ministero le seguenti proposte: 1. Riduzioni ferroviarie agli ispettori onorari. 2. Diritto al prestito dei libri nelle Biblioteche. 3. Pubblicazione di notizie periodiche per gli scavi, da comunicarsi agli ispettori.

L'ing. Meomartini, ispettore onorario di Benevento, sostenne l'opportunità di promuovere una legge che permetta al Governo l'iscrizione di una specie d'ipoteca sui fondi in cui esistano resti archeologici; al che l'avv. Parpagliolo, Capo di sezione al Ministero, replicò che di tale iscrizione può tener luogo con uguale utilità la notificazione d'importante interesse, a norma delle leggi vigenti.

Il Meomartini propose anche di porre iscrizioni lapidee e ricordi nei luoghi dove siano avvenute scoperte di ruderi e di antichità.

Il Sovrintendente ai monumenti di Ravenna, Giuseppe Gerola, deplorò l'uso invalso in molte città di mutare i nomi storici delle vie e delle piazze; e l'Assemblea si associò alle sue parole.

L'avv. Uberto Bianchi, ispettore onorario di Cortona, propose il seguente Ordine del giorno:

« Il Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, ecc., fa voti: che a mezzo « di calchi, fotografie, incisioni, ecc., i frammenti della storia dell'Arte italiana, esposti alle « ingiurie del tempo, per un logico concetto che li vuole conservati nell'ambiente storico arti- « stico dove nacquero e vissero, siano conservati alla memoria, alla analisi e alla ammirazione « degli studiosi ».

L'ordine del giorno fu approvato.

Il prof. Naborre Campanini, ispettore onorario di Reggio Emilia, espresse il desiderio che venga compilato un elenco bibliografico dei monumenti italiani.

Il prof. ing. Gustavo Giovannoni propose di annettere al *Bollettino d'Arte* un fascicolo da intitolarsi *Atti e notizie*, contenente in modo sommario tutte quelle informazioni che possano interessare gl'Ispettori onorari.

Il Ministero si riservò di tener conto di tutte le proposte, per alcune delle quali sono oggi già iniziate le pratiche relative.

Dopo la chiusura del Convegno, di cui tutta la stampa si occupò assai favorevolmente, molte lettere di plauso sono pervenute alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Pubblichiamo quelle del Presidente della R. Accademia Romana di S. Luca e del Presidente dell'Associazione fra i Cultori di Architettura.

« *Al Comm. Corrado Ricci.*

« Illustre Professore,

« Vi fu un tempo in cui l'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti era fortezza chiusa; gli artisti ed i cultori delle Antichità non appartenenti alla Amministrazione dovevano amoreggiare coi monumenti da lontano e di soppiatto.

« È principalissimo merito Vostro aver spalancate porte e finestre per lasciare entrare l'aria libera dal di fuori, anche se talvolta vivace e pungente!

« Non soltanto tolleraste, ma desideraste tali comunicazioni col mondo esteriore; perchè giudicaste utile a tutti il contatto e lo scambio d'idee fra l'Amministrazione da voi presieduta ed i liberi artisti; ed in questo concetto ci avete chiamato intorno a voi insieme con i vostri ufficiali collaboratori a solenne convegno.

« E ben faceste: anche perchè mai saranno troppe le forze in fascio collegate contro le difficoltà di ogni natura che ostacolano l'opera della Amministrazione: non ultima l'indifferenza e la passiva resistenza del grosso pubblico col quale noi ci troviamo in più prossimi contatti.

« È sopratutto questa indifferenza che tarpa le ali alle più geniali iniziative; ed è, purtroppo, per questa indifferenza che spesso vengono lesinati i mezzi di esecuzione.

« Tutti, meno gl'idioti ed i degenerati, amano i monumenti, amano l'arte! Amare monumenti ed arte è facile; desiderare di conoscerne la storia è facile; domandare restauri e tutela è facile; meno facile è studiare i monumenti con severa critica, proporre i provvedimenti veramente utili. Difficilissimo poi è proporzionare l'opera ai mezzi: ed in ciò Voi, per dono di natura e per diuturna consuetudine, siete maestro sovrano. Testimonio di ciò il vostro maraviglioso progetto per l'isolamento dei Fori Imperiali, nel quale non so se sia più ammirevole la genialità o la praticità!

« Ed io avrei desiderato che Voi, vincendo la vostra modestia, aveste mostrato ai Signori Ispettori Onorari dei monumenti e scavi quel progetto, come esempio tipico d'equilibrio tra i desideri e le possibilità!

« Ma non queste sole sono le angustie tra cui si dibatte quotidianamente l'Amministrazione da Voi presieduta, e Voi, nel vostro maraviglioso discorso inaugurale, le avete ad una ad una lumeggiate.

« I liberi istituti d'arte, i liberi artisti che comprendono quanto ardua sia l'opera vostra e vi accompagnano coi voti nella poderosa lotta, vi sono grati di avere avuto in essi fiducia e di averli qui convocati a queste solenni assise dell'arte e della archeologia.

« Io, come presidente dell'Accademia di S. Luca, che vanta in Roma diritto di anzianità fra gli istituti artistici, mi ero proposto di prendere la parola nella odierna seduta, sicuro anche di interpretare i sentimenti degli altri istituti congeneri e di tutti i liberi artisti, mi ero proposto, dico, di prender la parola per ringraziare l'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti della fiducia che ci ha dimostrato, per assicurarla della nostra ammirazione e del proposito fermo di assecondarla e coadiuvarla per quanto è da noi nella lotta che essa sostiene a prò delle arti e del prezioso patrimonio artistico della patria nostra.

« Se il carattere della odierna seduta, strettamente ufficiale, mi ha tolto l'opportunità di manifestare a viva voce questi sentimenti, non voglio siano da Voi ignorati, e vi prego di accoglierli almeno come sicura espressione dell'animo mio e della Accademia, che presso di Voi ho avuto l'onore di rappresentare.

« Dev.mo

« G. B. Giovenale ».

« *Ill.mo Comm. Corrado Ricci,*
« *Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti*
« Roma.

« La S. V. Ill.ma ha voluto con tanto squisito pensiero far partecipare la nostra Associazione ai lavori del Convegno degli Ispettori Onorari tenutosi testè in Roma.

« Mi sento perciò bene onorato il porgerle, a nome dell'Associazione nostra, le più sentite grazie.

« E credo d'interpretare i sentimenti dei miei colleghi se aggiungo il plauso all'opera devota che la S. V. Ill.ma con tanto amore, con tanta fede dedica ai monumenti del nostro paese.

« Con particolore osservanza,

« Dev.mo

« Guido Cirilli ».

S. Ecc. il Ministro lieto dell'ottimo successo delle conferenze ringraziò ciascuno degli oratori con questa lettera:

Roma, 26 ottobre 1912.

Illustre Signore,

Con vero compiacimento ho appreso l'esito dell'importante conferenza che la S. V. ha cortesemente tenuto agli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi nell'occasione del loro Convegno testè indetto da questo Ministero, contribuendo così validamente alla riuscita del Convegno stesso.

Sono lieto pertanto di porgerle le mie congratulazioni e di esprimerle altresì i miei vivi ringraziamenti.

Il Ministro: Credaro.

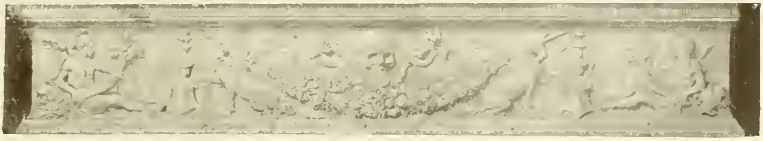
A sua volta il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti ringraziò con lettera dell'8 novembre 1912 il dottor Silvio D'Amico del Ministero dell'Istruzione per lo zelo messo nel disimpegno delle sue funzioni di segretario del Convegno stesso.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



GENTILE DA FABRIANO. — **Madonna col Bambino.**
Velletri, Capitolo del Duomo.



UN QUADRO DI GENTILE DA FABRIANO A VELLETRI.

Mentre rivedevo le opere d'arte di Velletri, m'imbattei, nella chiesa di S. Apollonia (1), in una Madonna col Bambino, che a traverso le ridipinture parlava il linguaggio di Gentile da Fabriano.

L'esito fortunato di un restauro compiuto da Gualtiero De Bacci Venuti e la provenienza del quadro dalla chiesa dei Ss. Cosma e Damiano in Roma, hanno rafforzato la mia convinzione e mi inducono a render pubblica l'attribuzione a Gentile.

Davanti a un fondo d'oro, interrotto da una cassapanca di legno chiaro intarsiato, seduta sopra un cuscino di velluto rosso controtagliato in oro, con un tappeto rosso per terra, è la Madonna avvolta in manto azzurro, sotto il quale appare una veste d'oro graffito. Sui bordi della veste si legge, ora chiaramente, ora in grovigli imitanti caratteri cufici: AVE MARIA, AVE GRATIA. La Madonna tiene sulle ginocchia e guarda pensosamente il Bambino. Dal restauro è risultata definitivamente distrutta tutta una zona del quadro, partente dal collo della Madonna e allargantesi verso il basso sino ad occupare la metà a destra; invece è conservatissima la pittura rosea lucida smaltata delle carni, bionda de' capelli, rossa azzurra e aurea dei drappi, avana della cassapanca. E da quel che è rimasto si può ricostrurre la positura delle due immagini: la Madonna ha abbassata la gamba destra, alzata la sinistra, su cui siede il Bambino, che ha a sua volta la gamba sinistra penzolone, la destra diritta, in modo che il piede esce dalla zona distrutta. La Madonna tiene il corpo di lui con ambe le mani, e lo ricopre con il manto che la mano sinistra porta con sè. Ai lati, sono due angioletti adoranti, privi ormai di colore, visibili soltanto per la preparazione monocroma, che lascia ancora trasparire la pittura della cassapanca intarsiata.

Al di fuori della zona distrutta, la conservazione della pittura è buona, e tutti i colori mantengono l'antico smalto. Certo il valore decorativo dell'opera, l'armonia di rosso di azzurro di oro fra le linee tortuose, può essere rievocato soltanto idealmente: com'è oggi ridotto, il quadro non ci parla se non della grazia, della delicatezza, della vita dei due volti.

(1) Dopo il restauro, il quadro è stato depositato nella Sala del Capitolo del Duomo di Velletri.

Il tipo di questi e la ricostrutta armonia decorativa trovano palese riscontro nelle opere di Gentile da Fabriano. Il tipo e la positura del volto della Madonna sono comuni alle Madonne figurate nell'Adorazione de' Magi dell'Accademia di Firenze, nel quadro del Museo Civico di Pisa, in quello della collezione Berenson a Settignano.

Il tipo del Bambino è quello usato nel fresco del Duomo di Orvieto: ha cioè la medesima fronte convessa, i capelli a serpentelli, gli occhi e il naso incassati, le guance molto paffute, il mento brevissimo. Questo tipo trova in Orvieto la sua ragion d'essere nel riso schietto; a Velletri, raggiunge solamente l'effetto di bimbo sanissimo, robusto, sereno.

L'uso di porre angioli a lato della Madonna, in piccole proporzioni, trova un riscontro nel quadro di Gentile conservato nel Buckingham Palace di Londra: e il tipo dell'angelo a destra nel quadro di Velletri è uguale a quello del primo fra gli angioletti di destra del quadro di Londra.

Il 16 ottobre 1425 Gentile da Fabriano aveva già finito il fresco di Orvieto; e poco dopo venne a Roma. Infatti, se il ricordo di lui come pittore stipendiato in S. Giovanni Laterano non risale a prima del gennaio 1427, è però certo che la pittura della chiesa era cominciata prima del 17 settembre 1426. Tra l'agosto e il principio dell'ottobre 1427 Gentile morì (1). Nel 1426 o nel 1427, egli eseguì per la chiesa dei Ss. Cosma e Damiano il quadro che è oggi conservato a Velletri, opera che dunque rappresenta l'unico resto dell'attività romana del maestro. Anche nella fine della sua vita, quando dipingeva un'anconetta pia, Gentile ritornava al tipo delle sue Madonne, caro alla sua giovinezza, e si contentava d'infondere maggior vita d'un tempo, come in Orvieto, nella immagine del suo Bambino.

Se una conseguenza può trarsi dall'osservazione di questo frammento risorto, essa è la prova di una lenta tendenza del maestro verso il realismo.

*

La più antica memoria relativa al quadro, è il seguente passo di Bonaventura Theuli, del 1644 (2):

« La Chiesa di S. Appollonia, detta per altro nome, la Madonna della Vita, la quale è piccola e moderna, ma si spera la Fabrica d'una bella Chiesa. Questa fu benedetta da Mons. Giuliano Viviani Vescovo Salonensis e Suffraganeo di Velletri, per ordine del nostro Vescovo Cardinal Ginnasio nel 1633, li 15 d'agosto, e vi fu posta l'Imagine di Nostra Signora con Titolo della Vita, donata dal P. Generale del Terz'Ordine, chiamato il P. Maestro Ludovico Ciotti da S. Paolo, qual'Imagine stava nella Chiesa vecchia de' Santi Cosma e Damiano di Roma. È pittura antichissima perchè dalla retroscrittione si trova, che fosse depinta il primo anno di Papa Felice Terzo, detto Quarto, nel 526 ».

E a un dipresso ripete il medesimo racconto Alessandro Borgia nel 1723 (3).

(1) VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. I. *Gentile da Fabriano ed il Pisanello*; ed. critica a cura di A. VENTURI, Firenze, 1896; CARLETTA in *Don Chisciotte*, VI, n. 327 (28 nov. 1898) A. COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909; A. VENTURI, *St. dell'Arte Ital.*, VII, 1.

(2) Fra BONAVENTURA THEULI, *Teatro historico di Velletri*. In Velletri, MDCXLIV, p. 344.

(3) *Istoria della chiesa e città di Velletri*. In Nocera, M · DCC · XXIII, pag. 482.

« I frati del Terzo Ordine di S. Francesco... fabbricorono una Chiesa dedicata a Santa Appollonia, e benedetta da Giuliano Viviani Vescovo Suffraganeo di Velletri il dì 15 agosto del 1633, e vi fu riposta un'antichissima Imagine di Nostra Signora detta della Vita, che prima era nella Chiesa vecchia de Ss. Cosma e Damiano in Roma, la quale (se prestiam fede a ciò, che in antichi caratteri si legge dietro questa insigne Tavola) fu dipinta nel primo anno di Papa Felice IV, cioè nel 525 ».

Con maggior critica, sebbene non ancora con sicura opinione, Augusto Tersenghi (2), nel 1910, dopo aver riportato i passi del Theuli e del Borgia, dice:

« Però nego assolutamente che la pittura possa riferirsi al secolo VI, e che quindi debba esservi errore di lettura, oppure, se la dizione fosse giusta, una falsa attribuzione di data appostavi da chi la scrisse, certamente, molto tempo dopo che il quadro era stato dipinto.

« Esaminando la detta tavola, chiunque può convincersi non poter essere quello un lavoro del VI secolo, ma opera molto più a noi vicina, che può aggirarsi tra il XIV e XV secolo.

« Al piede della tavola, dalla parte anteriore, con lettere più moderne, sebbene guaste e corrose, leggo così: ANNO DOMINI CCCCXVII P. FEL.....

« A che attribuire questa data, che non corrisponde nemmeno con quella degli storici?

« Ad un critico futuro la risposta ».

E la risposta è facile. Questa è la scritta che si trova ai piedi della Madonna:



E cioè, le scritte son due, ambedue apocrife. La prima è di caratteri capitali del Rinascimento, posteriori al tempo di Gentile, eseguita con biacca, e dice: TOTA PVLCRA ET AMICA MEA. Essa è quindi una scritta affatto innocua di un parroco ammiratore. Poi, con tinta gialla, con segno incerto e rozzo, in tempo posteriore al Rinascimento, è stata sovrapposta la seconda scritta: ANNO DOMINI CCCCXXV..... P. FEL. E cioè sono state aggiunte in tempi recenti le parole riportanti la scritta, ora non più esistente, ricordata dal Theuli e dal Borgia, nel dorso della tavola.

Per spiegare l'errore di tale scritta anteriore al 1644, cioè a 11 anni dopo che il quadro era stato trasportato dal suo luogo originario a Velletri, credo si possa emettere una supposizione.

È noto che i musaici della chiesa dei Santi Cosma e Damiano furono eseguiti al tempo di Felice IV (a. 526-530). Orbene, quando nel 1633 il Padre Generale del Terz'Ordine, Ludovico Ciotti, donò ai Terziari di Velletri il quadro di Gentile, reputò che risalisse al tempo dei musaici della chiesa; e, per dare al dono maggior valore di pietà religiosa, fece scrivere nel dorso tale opinione, che fu naturalmente accolta come verità incontestata.

Lionello Venturi.

(2) Augusto Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*. Velletri, 1910, p. 224.

AFFRESCHI DI BENOZZO GOZZOLI IN S. MARIA MAGGIORE IN ROMA.

Il Vasari, nella sua opera: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (ediz. Sansoni, Firenze, 1878, t. III, p. 48), ci narra che Benozzo Gozzoli (1), a Roma, « in Santa Maria Maggiore, all'entrare di chiesa per la porta principale, fece a man ritta, in una cappella, a fresco, *molte figure che sono ragionevoli* ». Una nota di Gaetano Milanesi, a tale testo, dice che nei successivi abbellimenti della chiesa, queste pitture furono distrutte. Tale affermazione fu pure ripetuta dal Venturi nella sua *Storia dell'Arte italiana* (t. VII, p. 416) e da altri che hanno scritto su Benozzo e le sue opere.

Però questa notizia non è esatta. Alcune figure dipinte da Benozzo sulla volta della cappella, ricordata dal Vasari, esistono tuttora, sebbene completamente ignorate, perchè nessuna guida od opera illustrativa della basilica di S. Maria Maggiore accenna alla loro esistenza.

Il celebre Cardinale Guglielmo Estouteville, elevato alla Sacra Porpora nel 1439 e morto nel 1483, fu anche per lunghi anni arciprete della basilica liberiana e suo insigne benefattore (2).

Fra gli altri pregevolissimi lavori, fatti eseguire dal medesimo in S. Maria Maggiore, vi fu una cappella che venne dedicata a S. Michele Arcangelo ed a S. Pietro *ad vincula*. Due lapidi, tuttora esistenti, e murate su una parete della scala dell'attuale palazzo dei canonici liberiani, una del 1634 e l'altra del 1723, ci narrano le trasformazioni subìte dalla cappella suddetta, che si apriva sulla navata di destra tra la cappella ora adibita a battistero e l'altra del Crocefisso, e precisamente dove oggi sta l'altare di S. Anna.

Tale cappella aveva in origine una abside con due finestre, ciò che si può riconoscere dal grafico qui riprodotto e rilevato da un disegno del piano dell'antica basilica liberiana, riportato dal De Angelis nella sua opera interessante: *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe descriptio et delineatio.....*, Romae, 1621, tav. II. Tale abside era all'esterno poligonale a tre faccie con semicolonne agli angoli, all'interno invece semicircolare; l'altare poi era poggiato al fondo di tale abside e fiancheggiato da due finestre. Il Panvinio (3) così descrive tale cappella

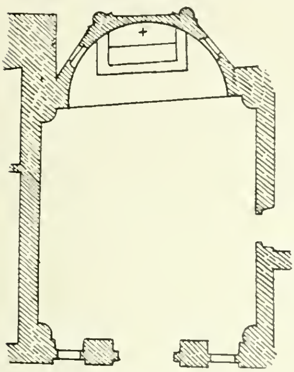
(1) Per la bibliografia su Benozzo Gozzoli cfr. Venturi., *Storia dell'arte italiana*, v. VII, pp. 404, 405; Urbain Mangin, *Benozzo Gozzoli*, Lib. Plon, Paris 1909, p. 161 ss.

(2) Barbier de Montault, *Le cardinal Estouteville, bienfaiteur des Eglises de Rome*, Angers 1859 e *Oeuvres*, I, 5 ss.

(3) Onofrio Panvinio nacque a Verona il 23 febbraio 1530 e morì a Palermo nel marzo-aprile 1568. Il codice in cui ha lasciato la descrizione di S. Maria Maggiore è il *Vat. lat. 1781*; Giulio Mancini (che fu medico di Urbano VIII) nel suo *Viaggio per Roma, per vedere le*

ancora esistente ai suoi tempi: « post capella cardinalis Rothomagensis, fornicata, depicta, emblemate pavime(n)tata, cu(m)choro et claustris lapideis et ferreis », ossia costruita a volta, dipinta, con pavimento di commesso cosmatesco (*emblemate pavimentata,* così il Panvinio chiamava l'opera dei Cosmati), con coro, balaustra di marmo a traforo e cancelli di ferro.

In seguito la piccola tribuna venne demolita, e così il sacello di S. Michele fu ristretto e ridotto in forma quadrata, e dippiù l'ingresso al medesimo, nella navata destra della basilica, fu ridotto in modo da corrispondere all'altro, posto di fronte, della cappella di S. Leone I, nella navata sinistra. Tanto sappiamo da questa epigrafe incisa in marmo nel 1634 e sopra menzionata: *D. O. M. — Urbano VIII Summo Pontifice — et Antonio Card. Barberino — huius basilicae archipresbytero — sacellum quod Archangelo Michaeli — et Beato Petro ad Vincula — Guillelmus Cardinalis Rothomagensis — hic olim excitaverat — ex ampliore ad angustiorem — hanc formam ideo redactum est — ut sacelli quod est e regione — faciem exprimeret — ac basilicae ornatum augeret — ne vero tanti — regiae claritudinis viri — de basilica in multis optime meriti — peculiare hoc pietatis monumentum — deperisse videretur — capitulum et canonici — ad grati animi significationem — memoriam extare voluerunt — anno salutis MDCXXXIV.*



Roma. Pianta dell'antica cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula* in S. Maria Maggiore.

La lapide poi del 1723 ci ricorda che il canonico Giacomo Fatinelli *renovavit... sacellum hoc... alteri e conspectu a capitulo coaequatum aevo tandem obsitum,* ossia che restaurò la cappella già di S. Michele, ridotta in stato fatiscente, e che dal medesimo fu dedicata ai SS. Giuseppe ed Anna. Forse a questo disgraziato restauro debbono attribuirsi i miserabili ritocchi di parte dei meravigliosi affreschi di Benozzo, i quali non mostrano più che a mala pena i tratti del disegno primitivo.

Per fortuna, fra le tante deplorevolissime devastazioni fatte nella fabbrica della basilica, la volta della summentovata cappella fu, in parte, risparmiata, essendo stata fra la medesima volta ed il pavimento in musaico (che tuttora in buono stato, si conserva dell'antico sacello di S. Michele), tirata una volta intermedia, per cui di tale sacra aula ne furono ricavati due vani: l'inferiore ridotto attualmente a passaggio tra il battistero ed il cortile, e dove ora trovasi la grandiosa statua in bronzo di Paolo V, opera del Sanquirico, ed il superiore adibito a guardaroba.

Sulla volta di questo, e che era quella dell'antica cappella di S. Michele, esistono anche adesso parte delle figure *ragionevoli* dipinte da Benozzo.

Debbo alla cortese cooperazione dei Professori Antonio Muñoz e Tito Venturini Paperi e del caro amico Sante Pesarini se mi è dato l'onore di poter

pitture che in essa si ritrovano (Biblioteca Vaticana, codd. Capponiani, n. 231), a pag. 15 scrive: « A man destra dell'entrata (in S. Maria Maggiore) vi è la sagrestia nuova condotta dal Passignano, dopo la *Cappella di Benozzo* fatta per il Cardinale Rotomagense, e dopo quella di Sisto V.... ».

fare conoscere per mezzo di questo *Bullettino* i pregevoli residui degli affreschi dipinti da Benozzo a S. Maria Maggiore.



(*Fot. Anderson*).

Benozzo Gozzoli. — *Roma*, S. Maria Maggiore, cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad vincula*; particolare della volta: la testa dell'evangelista S. Marco.

La volta dove sono queste pitture è divisa in quattro spicchi da costoloni di pietra ricoperti di stucco (1) su cui sono dipinti motivi ornamentali, parte a foglie

(1) Sul modo di conduzione degli intonachi per le opere a fresco nei sec. XIV e XV, cfr. il pregevolissimo ed originale studio fatto in proposito dal prof. C. Venturini Papari, *L'opera d'intonaco presso le civiltà antiche e moderne*, Roma, 1902, pag. 6.

lanceolate, parte a fiori dalle corolle quadripartite e frutta. Nel mezzo poi, in un grosso disco rotondo, nel luogo dell'intersezione dei costoloni, è scolpito lo stemma del Cardinale Estouteville, col fondo dipinto in colore oltremare; l'in-



(Fot. Alinari)

Roma, Vaticano, Cappella di Niccolò V. La volta con i quattro Evangelisti (Beato Angelico).

segna del medesimo Cardinale è riprodotta anche in un artistico musaico inserito in un quadro di marmo rettangolare con cornice a rilievo posto sulla parete esterna della cappella verso il cortile, e che doveva in origine sormontare la semicupola dell'abside come si può notare nella tav. V del De Angelis *(l. c.)*

Nelle vele della volta, di un fondo oltremare, seminate di stelle, stanno seduti sulle nubi i quattro Evangelisti con il loro simbolo; ciò si può rilevare ad eccezione di San Luca, ch'è in miglior stato di conservazione, dal preparato bianco, ove sono crudamente segnati a graffito i contorni e le pieghe delle figure, ciò ch'è singolare distintivo dell'arte di Benozzo. Tre delle teste degli Evangelisti sono assai bene distinguibili: due hanno la barba, la terza, ch'è quella di S. Luca, è sbarbata (1). In questa ultima, ch'è la più conservata, Benozzo ha riprodotto una figura nella quale ha saputo infondere un'energia, una nobiltà d'espressione, mentre insieme le ha dato così bella forma di modellato, che non facilmente si ritrovano nelle altre sue pitture (2).

Gli occhi, con le palpebre abbassate e le labbra leggermente contratte, rivelano una posa di sublime e tranquilla ispirazione divina. L'atteggiamento delle mani posate o meglio abbandonate sulle ginocchia, da una delle quali è tenuta senza sforzo una penna, completano e rendono armoniosa la figura raccolta ed ispirata di S. Luca.

Le riproduzioni fotografiche, che qui se ne danno, sono assai lontane dall'effetto che si prova ammirando la pittura da vicino, con i propri occhi, sì da poterne rilevare alcune finezze e sfumature che a qualunque, ancor perfetta fotografia, sfuggono.

Questa figura di S. Luca era dipinta sulla vela che soprastava all'imboccatura dell'abside. Di essa, oltre la testa ch'è conservata nelle linee originali, e con le tinte assai bene fuse e trasparenti, per il resto non è sopravvissuto che il disegno e quasi tutto il preparato, mentre le rifinitezze ed i ritocchi, che, secondo l'uso del tempo, venivano fatti, per maggior sollecitudine ed economia a tempera, sono addirittura scomparsi; a ciò, forse, anche avrà contribuito il cattivo stato della volta lentamente penetrata da infiltrazioni. Ma su tutto ciò ai competenti delle varie tecniche usate dai nostri artisti, ai critici d'arte il non facile compito di giudicare dai residui di questo e degli altri affreschi tuttora esistenti sulle volte dell'antica cappella di S. Michele, ed altresì per riconoscere quanto ancora rimane dell'opera originale di Benozzo in essi.

Io solo, modestamente, mi permetto far rilevare che esiste una grande rassomiglianza tra i residui affreschi del Gozzoli in S. Maria Maggiore e quelli della volta della cappella di Nicolò V al Vaticano. Ad esempio: la testa di S. Marco, nella volta del sacello di S. Michele, per quanto ci è dato ricavare dai resti di essa, pare riproduca quasi nei più minuti particolari quella dello stesso Evangelista nella cappella di Nicolò V; la fluente e bianchissima barba, la mossa delle labbra, piccole e socchiuse, l'orecchio ben proporzionato e di artistica fattura, la testa quasi calva, il colorito roseo e trasparente della pelle, sono affatto simili nelle due summentovate teste di S. Marco.

Il S. Luca poi, che, mentre nella volta dell'oratorio di S. Michele è sbarbato, porta invece nella pittura dello studio di Nicolò V la barba, ha il mantello e le vesti con un orlo dorato, ch'è affatto identico a quello della figura della volta Niccolina.

(1) Una particolare azione di grazia rendo qui al sullodato prof. Tito Venturini Papari che gentilmente procedè alla pulitura senza ritocchi (nel qual genere di lavoro il medesimo è valentissimo) delle tre teste summentovate.

(2) Ciò si potrà facilmente constatare dopo il confronto fra questa bellissima testa e quelle, che pure sono molto elogiate, degli angeli in adorazione, dipinte nella cappella del palazzo dei Riccardi a Firenze verso il 1460.



Fot. Anderson.

BENOZZO GOZZOLI. — *Roma*, S. Maria Maggiore, Cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula* particolare della volta: **L'Evangelista S. Luca.**



Fot. Anderson.

BENOZZO GOZZOLI. — *Roma*, S. Maria Maggiore, Cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula* particolare della volta: **La testa di S. Luca Evangelista.**

Inoltre la testa del S. Luca in S. Maria Maggiore ha una forma rettangolare, gli occhi sono posti a giusta distanza, gli archi delle sopracciglie ampi come nelle belle figure di Frate Giovanni, laddove in quelle di Benozzo, dopo



(Fot. Alinari).

Benozzo Gozzoli. — *Montefalco*, Chiesa di S. Francesco. I quattro Evangelisti.

che avrà lasciato il suo Angelico maestro, e sarà divenuto a sua volta maestro indipendente, dipingendo con stile ed arte propria, si vedrà dato alle teste delle sue figure forma più rotonda ed un aspetto più ottuso.

Insomma, nell'insieme, mi pare vi sieno molte reminiscenze dell'arte di Fra Giovanni nei freschi di S. Maria Maggiore; anzi, oserei dire perfino che le

composizioni della volta del sacello di S. Michele furono messe insieme con elementi desunti dalle opere del maestro Angelico; certo si è che Benozzo in



(Fot. Alinari).

Benozzo Gozzoli. — *S. Gimignano*, Chiesa di S. Agostino, i quattro Evangelisti.

detti affreschi richiama le linee, le mosse, le figure del maestro, come se lo spirito di lui le abbia informate.

Nelle volte invece dipinte dal Gozzoli più tardi nella chiesa di S. Francesco a Montefalco (1450-52), ed in quelli di S. Agostino a S. Gimignano (1463-67),



(*Fot. Anderson*).

Benozzo Gozzoli. — *Firenze*, Cappella de' Medici, particolare, angeli che cantano.

sebbene ripeta il suddetto l'identico motivo iconografico, ossia i quattro Evangelisti, questi però sono affatto differenti da quelli delle cappelle Niccolina e di S. Michele; così ad esempio i venerabili scrittori del Vangelo, che sono sempre nelle figure assai convenzionali, mentre in quelle hanno i manti che si

distendono ed allargano sulle nubi che servono loro di piedistallo, ed hanno i lembi che si arrovellano in serpeggiamenti, hanno negli affreschi di S. Maria Maggiore questi partiti di pieghe più raccolti ed assestati, ciò che rende più naturali e gradite tali figure; inoltre gli Evangelisti dipinti da Benozzo a Montefalco ed a S. Gimignano non hanno più l'espressione di grandi narratori inspirati; il pensiero dei veggenti pare quasi affievolito, velato, e per esprimere tutta l'intensità della meditazione ricorre il pittore ad un mezzo alquanto volgare: cioè fa appoggiare ad un braccio che punta il gomito sul ginocchio la testa pesante. Le nubi poi così moderate negli affreschi delle cappelle Niccolina



(*Fot. Anderson*).

Benozzo Gozzoli. — *Firenze*, Cappella dei Medici, particolare, gli angeli in adorazione.

e di S. Michele, nelle altre volte di Montefalco e S. Gimignano si moltiplicano e prendono le forme di materassi e cuscini, sparsi qua e là.

Queste constatazioni mi fanno opinare che gli affreschi del Gozzoli in Santa Maria Maggiore fossero stati dipinti quando quegli ripeteva ancora il più fedelmente che potesse le forme apprese dall'Angelico. Anche la tinta delle carni nelle teste di S. Luca e di S. Marco, nella volta della cappella di S. Michele, sono delicate e ben fuse, che pare traspariscano da esse virtù e bontà quasi lumi entro l'alabastro, come si ammirano nelle bellissime, terse, inspirate figure degli affreschi dei quali volle ornato Papa Nicolò V nel palazzo Vaticano il suo studio, dipinto da Frate Giovanni, tra la fine del 1447 e la metà del 1449, e dove questo veramente Angelico pittore ci ha lasciato l'ultimo e più ragguardevole saggio dell'arte sua.

Nel De Angelis (*l. c.*, p. 56), trovo ricordata la cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula* senza alcun accenno all'epoca della costruzione della medesima (1).

Lo stesso De Angelis (*l. c.*, p. 28), dice che da monumenti fededegni risulta che il Cardinale Estouteville fu nominato arciprete di S. Maria Maggiore nel 1445 e che vi rimase fin al 22 Gennaio 1483, giorno della sua morte.

Ora noi sappiamo che Benozzo, il quale fu il discepolo prediletto del B. Angelico, lavorò insieme al suo maestro nelle pitture della Cappella Niccolina. Certo, fra Giovanni non poteva scegliere, per essere aiutato in un lavoro così importante, che un giovane il quale nell'arte avesse già fatto il suo tirocinio e dato le prove sufficienti. Quindi supponendo che l'Estouteville avesse fatto costruire subito dopo il 1445 la detta cappella, potrebbe anche affermarsi che il Gozzoli ne abbia dipinti la vôlta, l'abside e le pareti sulle quali anche tuttora esistono visibili residui di affreschi, tra il 1447 ed il 1449, ossia quando aveva ancora sotto gli occhi le mirabili pitture dell'Angelico ed anzi era collaboratore del medesimo, ciò che me lo fanno credere le reminiscenze, gli artistici motivi, le forme che si ritrovano dell'arte di Fra Giovanni negli affreschi *ragionevoli* di Benozzo in S. Maria Maggiore.

Nel 1450, quando a Montefalco questi lavora da solo, già comincia ad abbandonare l'arte del domenicano, e sebbene si sforzi di rimanere nella via battuta, quelle forme artistiche dell'Angelico fra le sue mani si andavano facendo

(1) Ecco le parole testuali del De Angelis: *Legimus pariter in hac Basilica (Liberiana) sacellum Sancto Michaeli et Petro ad Vincula extitisse.* Da ciò si può arguire che nel 1621, quando il suddetto autore descriveva la Basilica Liberiana, la primitiva cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula*, fosse ridotta in tale stato da doversene appena ricordare l'esistenza. L'altro sacello, che lo stesso De Angelis (*l. c.*, p. 55) ricorda aver fatto costruire l'Estouteville nel 1483 *a fundamentis*, e che fu adornato *variis historiis et marmoribus* e che, nel 1621, era ancora visibile, come si apprende dal testamento del medesimo Cardinale Estouteville (riportato dal Bianchini nella sua *Historia Basilicae Liberianae*, codice manoscritto che si conserva nell'archivio liberiano, v. VII, cap. XLI, foglio 404, ss.) era dedicato a S. Antonio ed ivi si conservava il SS.mo Sacramento. Quindi errano coloro che, confondendo queste due cappelle affermano, come ad es. il *Gnoli* (cfr. *Archivio storico dell'arte*, anno III, 1890, p. 51), che la cappella di S. Michele fu costruita nel 1483, mentre basterebbe esaminare le residue forme costruttive di questo sacello che sentiva ancora l'influsso dell'archiacuto per giudicare altrimenti. Anche lo Steinmann nel classico lavoro *Die Sixtinische Kapelle*, München, 1901, vol. I, pp. 111-112, accennando alle pitture di Benozzo nella cappella di S. Michele, ripete lo stesso errore che è basato sopra una notizia data dal De Angelis, *l. c.* p. 56, il quale afferma di aver letto sopra la porta di una cappella questa iscrizione: *Gulielmus Estouteville Cardinalis Rothomagensis anno 1843 (in hac Basilica Cappellam) fundavit, ornavit dotavitque.* Invece il testamento sopra citato del Card. Estouteville che porta la data del 14 gennaio 1483, dice così: .... *asserens item Rev.mus Dominus* (Card. Estouteville) *se maximos sumptus et impensas fecisse pro reparatione et ornamento basilicae S. Mariae Majoris videlicet pro Cappella Sanctorum Michaelis et Petri ad Vincula, pro structura Cappellae S. Antonii, ubi Eucharistia servatur ....* Mi pare che da tali espressioni risulti chiaramente che, nel gennaio 1483, fosse già costruita la cappella di S. Michele. Inoltre è bene ricordare che nel 1449 si facevano molti abbellimenti, lavori e restauri nelle Basiliche e Chiese di Roma per il Giubileo indetto da Nicolò V per il successivo anno 1450; forse per tale circostanza l'Estouteville volle arricchire S. Maria Maggiore dell'artistica cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula*.

Cavalcaselle e Crowne (*Storia della pittura in Italia*, v. VIII, Firenze 1898, p. 36): « Alcune composizioni di Benozzo sono veramente commendevoli e ricordano anch'esse la maniera dell'Angelico, per modo da farci supporre che Benozzo tenesse in serbo alcune composizioni e figure di Santi disegnati dall'Angelico, e delle quali composizioni e figure si servisse poi il Gozzoli come modello ». Ciò forse potrà verificarsi anche negli affreschi di S. Maria Maggiore.

sempre più vuote e false, finchè non si sviluppò a poco a poco e diede frutto il buon germe, dal quale è nata poi la sua arte semplice, spontanea, festosa.

Del resto sia che gli affreschi di Benozzo in S. Maria Maggiore si vogliano ascrivere alla sua prima maniera, sia alla seconda, sono sempre lavori di un artista di cui il nome appartiene all'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi, cioè dell'umanità, mentre in lui l'ideale mistico è sempre fuso in proporzioni armoniose con quello realista: come del pari l'opera sua è sempre attraente, salvo alcune produzioni, perchè in essa si sente vibrare un'anima bella, profondamente religiosa, che tutto faceva alla gloria di Dio, di Cristo, della Vergine, dei Santi. E mentre nella prima maniera pare attui quel consiglio, che se l'umiltà cristiana glielo avesse permesso, in confidenza gli avrebbe potuto dare il suo maestro Angelico: « Sii casto e puro come me ed allora, maneggiando il pennello, produrrai opere che si giudicheranno discese dal cielo », nella seconda maniera invece, quando esso medesimo era divenuto maestro indipendente, pare che ripeta il consiglio che egli, come tale, avrebbe potuto dare in conformità dalla sua nuova arte: « Siate poeti come me, siate sinceri, amate tutte le creature del buon Dio di amore giulivo e poi lasciate correre sulla tela o sulle mura il vostro pennello ».

Ed ora, dopo aver traversato l'oscurità di una lunga eclissi, in Roma nella Basilica di S. Maria Maggiore, che tanti tesori di arte accoglie fra le sue mura, apparisce di nuovo, radioso, l'amabile Benozzo, in questo tempo entusiasta della sua arte sincera, immaginosa, piacevole.

Giovanni Biasiotti.



Roma, Stemma del Card. Estouteville scolpito in marmo, e posto nell'intersezione dei costoloni che dividono i quattro spicchi della volta della Cappella di S. Michele e di S. Pietro *ad Vincula* in S. Maria Maggiore.

LA CAPPELLA DEL CROCIFISSO IN SAN MARCELLO.

LA cordiale ammirazione tributata dal Vasari a Perino del Vaga, di cui il Morelli riteneva pienamente degno quel maestro fiorentino, ha trovato ancora oggidì una favorevole eco (1).

Se ne fa interprete il Labò nelle piacevoli pagine poste innanzi alla nuova edizione della Vita vasariana; fonte quasi sola da cui ci vengono notizie su questo pittore, « ora esaltato fra i più degni, ora abbandonato fra i più fiacchi discepoli di Raffaello » (2).

Poco però era dato aggiungere dal nuovo commentatore in una breve prefazione, nè quel poco è sempre da accogliersi senza riserve; particolarmente là dove si asserisce del Bonaccorsi che « riuscì così bene ad imitare il Parmigianino, da poter essere scambiato con lui da conoscitori della forza del Mariette ».

Proprio al contrario si era espresso il Morelli (da cui la notizia è pur tolta) allorquando per primo notava una innegabile rassomiglianza fra i due artisti. E basti a provare quanto egli avesse ragione, il ricordo della meravigliosa precocità di Perino, di qualche poco più anziano del Mazzola, che a soli quattordici anni si affermava artista già provetto. Particolarmente provetto per quella specialissima felicità nel disegno che lo aveva fatto andar innanzi a tutti i condiscepoli nella bottega di Ridolfo Ghirlandaio, quando si era trattato di riprodurre il cartone della Battaglia di Pisa (3).

I suoi disegni ricercati avevano meravigliato lo stesso Raffaello, e incisori insigni come Marcantonio e il Caraglio se ne erano disputate le invenzioni; così che si devono considerare derivate da lui molte fra le incisioni raffaellesche del Raimondi, che dimostrano l'abilità di Perino forse più delle stesse opere pittoriche; nelle quali era uso lavorare alla brava, con certa furia geniale, da uomo più desideroso di fama e guadagno che di verace gloria.

Ma tralascio volentieri queste zoppicature, tanto più incresciose a rabberciare, in quanto vanno compagne a cose lodabili e buone, per rivolgermi all'argomento che particolarmente mi propongo d'illustrare con la luce di nuovi documenti.

Intorno alla cappella del Crocifisso in San Marcello lo storico aretino ci dà le seguenti notizie: « Per le lodi dategli (a Perino) nella prima opera fatta in San Marcello, fu deliberato dal priore di quel convento e da certi capi della Compagnia del Crocifisso, la quale ci ha una cappella fabbricata dagli uomini suoi

(1) Giovanni Morelli, *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897, p. 137 e segg.

(2) Mario Labò, *Vita di Perino Del Vaga*, Bemporad, 1912.

(3) Dice infatti il Morelli (*op. cit.*, p. 146), che « chi riguarda attualmente i disegni del Vaga si accorge facilmente quale grande influenza *questi ha esercitato sul Parmigianino* ».

per ragunarvisi, che ella si dovesse dipignere: e così allogarono a Perino quest'opera con speranza di avere qualche cosa eccellente di suo. Perino fattosi fare i ponti, cominciò l'opera; e fece nella volta a mezza botte nel mezzo una istoria quando Dio, fatto Adamo, cava dalla costa sua Eva sua donna; nella quale storia si vede Adamo ignudo bellissimo ed artifizioso, che oppresso dal sonno giace, mentre che Eva vivissima a man giunte si leva in piedi e riceve la benedizione del suo Fattore; la figura del quale è fatta di aspetto ricchissimo e grave in maestà, diritta, con molti panni attorno che vanno girando con i lembi l'ignudo: e da una banda a man ritta due Evangelisti, de' quali finì tutto il S. Marco e il S. Giovanni, eccetto la testa ed un braccio ignudo. Fece in mezzo fra l'uno e l'altro due puttini, che abbracciano per ornamento un candeliere, che veramente son di carne vivissimi; e similmente i Vangelisti molto belli nelle teste e ne' panni e braccia, e tutto quel che lor fece di sua mano, la quale opera mentre che egli fece, ebbe molti impedimenti e di malattie e di altri infortuni, che accaggiono giornalmente a chi ci vive: oltra che dicono che mancarono denari ancora a quegli della Compagnia, e talmente andò in lungo questa pratica, che l'anno 1527 venne la rovina di Roma » (1).

Questa narrazione viene completata da alcune poche notizie che troviamo sul finire della vita di Perino. Esse ci avvertono che, dopo la morte del Bonaccorsi, « rimase nel luogo di Perino Daniello Volterrano, che molto lavorò seco, e finì gli altri due profeti che sono alla Cappella del Crocifisso in S. Marcello » (2). Qualche accenno più preciso intorno alla parte che spetta al Ricciarelli, nelle pitture di S. Marcello, leggiamo nella vita di Daniele: « Avendo fatto Perino innanzi al sacco di Roma, come s'è detto, alla cappella del Crucifisso di San Marcello, nella volta, la Creazione di Adamo ed Eva, grandi quanto il vivo; e, molto maggiori, due Evangelisti; cioè S. Giovanni e S. Marco; ed anco non finito del tutto, perchè la figura del S. Giovanni mancava dal mezzo in su, gli uomini di quella compagnia si risolverono, quando poi furono quietate le cose di Roma, che il medesimo Perino finisse quell'opera. Ma avendo altro che fare, fattone i cartoni la fece finire a Daniello; il quale finì il S. Giovanni lasciato imperfetto; fece del tutto gli altri due Evangelisti, S. Luca e S. Matteo; nel mezzo, due putti che tengono un candeliere, e nell'arco della faccia che mette in mezzo la finestra, due Angeli che volando e stando sospesi in su l'ale, tengono in mano i misteri della Passione di Gesù Cristo; e l'arco adornò riccamente di grottesche e molte belle figurine ignude; ed insomma, si portò in tutta questa opera bene oltre modo, ancor che vi mettesse assai tempo » (3).

Ma bastano queste notizie, per quanto abbondanti a permetterci una sicura valutazione dell'opera? Non pare se le opinioni degli studiosi sono tanto diverse, e il Burckhardt e il Bode annoverano le pitture di S. Marcello fra le opere tarde di Perino (4), il Labò fra quelle del primo periodo romano (5), mentre poi Diego Angeli le vuole compiute da Daniele dopo la morte dello stesso Bonaccorsi, cioè più tardi del 1547 (6).

(1) G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, v. V, pagg. 610-611.
(2) Id., pag. 631.
(3) G. Vasari, *Vite*, ecc., VII, p. 51-52.
(4) *Der Cicerone*, 10ª edizione, 1910, p. 882.
(5) Labò, *op. cit.*, p. 15.
(6) Diego Angeli, *Le Chiese di Roma*, p. 246.

Ed ora lasciamo parlare i documenti.

I lavori di abbellimento della Cappella del Crocifisso si possono ammettere incominciati dall'Arciconfraternita omonima poco dopo il 1523, passato il ter-



Fig. 1. Perino del Vaga: Creazione di Adamo ed Eva.
S. Marcello, *Roma.*

rore della moria; ma incominciati senza troppo impegno se, il 6 febbraio 1525, si dovette addivenire a un nuovo contratto (1).

In esso la « venerabile società del Crocifisso » dopo aver riconosciuto che le pitture non erano state condotte innanzi « propter impotentiam societatis »

(1) *Archivio dell'Arciconfraternita del Crocifisso*, scaffale I, v. *A*. Instrumenti di Lorenzo Bomostri, dall'anno 1522 all'anno 1553, cc. 27-28.

conviene « pro honorem » della medesima che sia « data facultas dominis Guardianis Cappellam praefatam perficere hornari et pinctari, modo et forma prout inter dominos Guardianos et magistrum perinum conventum erat ». Il prezzo si stabiliva in dugento ducati; di cui cento venivano pagati in certi *melioramenta*, ossia diritti sopra una casa di spettanza della confraternita; e gli altri cento la società si riservava di darli il 20 marzo 1526, termine entro il quale Perino doveva dare « totam pinctatam et finitam dictam capellam ».

Intanto « pro cautela dicti magistri Perini, pro dicto residuo cc.orum ducatorum, dominus Ferdinandus Guardianus » dava come pegno una « mediatas domus societatis prefate posita in urbe in regione Columne apud Sanctam Mariam in via ». Nel medesimo anno 1525 la Confraternita del Crocifisso commetteva « a magister Bartholomeus condam Nicolai scarpellinus » di fare, sopra disegno di Maestro Iacopo da San Marino, « due Capitella integra et bene laborata et duo alia media pro tabernaculo Capelle Crucifixi (1).

L'altare decoroso e severo che ancor oggi vedesi a posto nella chiesa di San Marcello dovette essere prestamente eseguito. Non così le pitture, alle quali Perino non s'accinse che tardi, poco prima del Sacco di Roma, cioè nel 1527. Codesta terribile rovina finì per distogliere del tutto da' suoi impegni il pittore, che non vedendo come trovar più bene a Roma, si lasciò condurre da Nicola Viniziano drappiere ai servigi del principe Doria.

Lo dovette seguire quel Giovanni da Fiesole, maestro di quadro, che aveva assistito quale testimonio al contratto con la confraternita del Crocefisso, e che poi ritroviamo, secondo ci narra il Vasari, a lavorare a Genova attorno a una porta di marmo. Anzi il documento del 1525, che lo dice scultore di cimase, fesulano, *de rubeis*, ci conferma quanto il Milanesi l'avesse giustamente identificato con maestro Giovanni di Sandro de' Rossi (2).

Il Vasari non ci precisa in che anno ritornasse Perino a Roma; ma ci soccorrono i nostri documenti, i quali dovettero essere stesi non appena il pittore ebbe la possibilità di rimettersi all'impresa tanto repentinamente abbandonata. Il nuovo contratto è del 25 aprile 1539, e ci avverte che la cappella « jam erat incepta pintari », quando sopravvenuto il *tempus direptionis*, tutto dovette essere troncato (3). La società conviene però che i lavori siano nuovamente ripresi e finiti entro « totum mensem maij anni futuri 1540 »; ma poco fidando ormai nella solerzia del pittore mette come condizione « quod si dictus magister perinus deficeret in dicto termino... dicta societas possit et sibi liceat per alium pictorem pintari facere ».

Non molto doveva però essere il lavoro già eseguito, se la Compagnia rinunciava al proposito di adornare di freschi tutta la cappella, e si accontentava di far terminare la sola volta per il prezzo di cento ducati: « pro centum ducatis dat et assignat in pacamentum certa melioramenta et domum aliter facta per condam magistrum Johannem mariam de Capite ferreo de Cumo muratore in solo et terreno domini Jacobi de vignis », riservandosi in caso d'inadempimento « liberum regressum et actionem super dictis melioramentis et

(1) Id., c. 29. 21 febbraio 1525.

(2) *Vite*, v. V, p. 613.

(3) *Loco cit.*, v. cit., cc. 73, 74, 75.

domo »; « nec aliquo modo obligata remaneat ipso m° Perino dicta medietas domus societatis ad Sanctam Mariam in via » (1).

Non è però a credere che il negligente artista mantenesse i suoi impegni entro il termine fissato; perchè solo nel 20 marzo 1540 si parla di innalzare il palco per dipingere; e solo nell'aprile successivo si provvede alla calce « per el pentore che dipinge la capela » (2); e solo il 6 di maggio 1543 si ha la prova che il lavoro è finito. Questa si ricava dalla seguente nota di pagamento: « Ho



Fig. 2. — Perino e Daniele da Volterra: Gli evangelisti Marco e Giovanni. S. Marcello, *Roma*.

dato io hoctaviano (Camerlengo della Confraternita) a mastro cecho mannatario della compagnia per dare a mangniare a mastro perino *che ha finito de pengiere la cappella*, per commissione di mastro antonio barella guardiano della compagnia, b. (baiocchi) 25 (3).

Questa in riassunto la storia degli affreschi faticosamente condotti innanzi, monchi poi, come vedremo, per opera di un restauro, e corrosi dall'umidità per modo che, se non provvederà chi deve alle infiltrazioni attraverso i guasti del tetto, non passerà molto che si ridurranno a una larva indecorosa e indecifrabile.

Ed ora che cosa possiamo noi dedurre da tanta copia di notizie documentali? Che gli affreschi della volta debbono considerarsi condotti in due riprese; una prima che va dal 1525 al 1527 probabilmente molto breve, e la seconda compresa fra il 1540 e il 1543.

(1) In un terzo ed ultimo istrumento del 16 agosto 1539 non si fa che definire meglio la questione del pagamento.

(2) Arch. cit.; Libro de Gio. Baptista Sereno da Lodi Camerlengo (1536, 1540) adì 3 d'april 1540, (v. appendice).

(3) Id.; Libro de Octaviano Guanalchina Camerlengo; adì 6 de maio 1543, (v. appendice).

Vi presero parte oltre a Perino, come ci narra il Vasari, Daniele da Volterra, e come vuole la tradizione, l'enigmatico Pellegrino da Modena?

Questo vedremo subito, osservando i dipinti con l'aiuto delle riproduzioni, le quali ci serviranno meglio di una difficoltosa visione delle pitture stesse; intanto mi preme affermare che non si può assolutamente ammettere che la volta sia stata finita dopo la morte di Perino, cioè oltre il 1547; conclusione contraddetta dalle prove documentali addotte e non giustificata dalle parole stesse del Vasari. Lo storico aretino, dopo aver parlato della morte di Perino, dice bensì che rimase in luogo suo Daniele da Volterra; ma si deve intendere come semplice inciso la frase seguente, in cui ricorda che il Ricciarelli « molto lavorò seco, e finì gli altri due profeti che sono alla Cappella del Crocifisso in San Marcello »; inciso messo innanzi quale pura dichiarazione generica di quell'attività, intorno a cui il Vasari intendeva fare a suo luogo memoria.

Le pitture della cappella sono ora ridotte alla pura decorazione della volta, essendo andati perduti, per allargare la finestra che sta sopra l'altare, in un radicale restauro del 1866, « quegli angeli che volando e stando sospesi sull'ale tengono in mano i misteri della Passione di Gesù Cristo » e quelle molte figurine ignude e grottesche che adornavano l'arco, sostituite dai moderni e accademici ornamenti di stucco.

Non starò io a ripetere la descrizione delle pitture figurate nella volta, perchè non saprei meglio dire di quanto ci ha lasciato scritto il Vasari, ed ho riferito innanzi. Mi basti invece considerare, a mo' di conclusione, come risulti evidente a chi osservi anche solo le nostre riproduzioni, che a due differenti mani spetta l'esecuzione degli affreschi. Nella scena della creazione dei primissimi Progenitori (fig. 1), e nelle figure degli Evangelisti di sinistra (fig. 2), rappresentati con semplicità di disegno, con tocco rapido, ci troviamo innanzi a Perino della miglior maniera, intento veramente a conciliare il disegno michelangiolesco con « gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino ». Sarà quindi impossibile contrastare la conseguenza logica delle prove documentali e dell'esame stilistico, che questa parte delle pitture spetti a quel primo periodo dei lavori dianzi accennato, che va dal 1525 al 1527.

Non loderò io però senza riserve la figura del Padre Eterno, dalla bella testa liberamente inspirata al Mosè del Buonarroti, che ha come affogato il corpo nei molti avvolgimenti dei panni; nè l'Eva corpacciuta, anche se vivacissima nel movimento, ma piuttosto il nudo artificioso dell'Adamo, meno pedissequamente calcato sovra il suo terribile modello, e riuscitissimo nell'abbandono del sonno e nell'elegante proporzione del corpo.

Vivaci invenzioni raffaellesche sono i putti dello scomparto sinistro, che ricordano il gentilissimo fratello alato di S. Maria della Pace, e si accompagnano con piacevole contrasto alle severe figure degli Evangelisti, Marco e Giovanni. Ma già appare in quest'ultimo, in certo girar ampio di vesti e nella ricerca minuziosa del chiaroscuro nel braccio sinistro, che sembra tornito, quella maniera che è del tutto evidente nel terzo scomparto (fig. 3); quella di Daniele da Volterra.

Qui gli Evangelisti, animati da un soffio eroico, sono decisamente michelangioleschi. Involuto nelle vesti agitate dal vento il San Matteo sembra disputare, e ci ricorda davvicino in quell'aria di testa pensosa il profeta Elia, posseduto dal conte d'Elci, mentre l'angioletto volto di fronte, che sostiene il

candeliere, ha quello speciale sorriso da satiretto che troviamo nei putti dell'Assunta a S. Trinità dei Monti, e nel S. Giovannino del quadro con la Vergine e Santi, esposto nella mostra michelangiolesca di Castel Sant'Angelo.

Tutto in questa tecnica faticosa, così opposta al fare spigliato di Perino, ci riconduce a confermare quello che i documenti tacciono: cioè la collaborazione del Ricciarelli. Egli con la sua diligenza meticolosa che gli fece spendere più di due anni intorno a queste pitture (1540-1543), sa però stare de-



Fig. 3. — Daniele da Volterra: Gli evangelisti Matteo e Luca.
S. Marcello, *Roma*.

gnamente a confronto con la più geniale ma qualche poco scorretta improvvisazione del Bonaccorsi.

Nulla invece ci fa sospettare la mano di quel Pellegrino Munari che sempre più sembra vanire nella leggenda. Le pitture di San Marcello non fanno che render testimonianza del repentino volgersi di tutta l'arte, non appena morto Raffaello, verso Michelangelo; « miro gurge » in cui naufragarono gli ultimi campioni del secol d'oro.

Giuseppe Fiocco.

APPENDICE.

I documenti che si riferiscono ai lavori della Cappella del Crocefisso sono i seguenti:

I. – Ind. XIII mensis februari, die VI 1525. Instrumentum super pictura Capelle pro societate Crucifixi; cc. 27-28.

II. – Ind. XIII mensis februarii, die XXI, 1525. Convenctiones de faciendo capitella marmorea pro societate Crucifixi; c. 29.

III. – Ind. XII mensis aprilis, die 25–1539. Nova conventio, concordia et promissio inter magistrum Perinum pictorem ex una et societas Crucifixi ex alia; cc. 73–74–75.

IV. – Ind. XII mensis Augusti, die XVI–1539. Consensus pro m° Perino pictori et societas Crucifixi; c. 76.

A questi si possono aggiungere altre poche notizie ricavate dalle filze dei mandati e dai libri dei camerlenghi, in buona parte perduti.

Mandati – Filza 1540.

20 Marzo – ad quello che inchiodo el palco per dipingere . . . . b. (baiocchi) 12.

Libro di Gio. Baptista Sereno da Lodi, Camerlengo (1531–1540).

A di 3 d'april 1540 – più per mezzo rupio (rubbio) de calza (calce) per el pentore che depinge la capela . . . . juli 2. b. 2. q. 2.

Libro de Octaviano Guanalchino Camer°.

A dì 6 de maio (1543).

ho dato io hoctaviano a mastro cecho mannatario della compagnia per dare amagniare amastro perino che afinita de pengiere la cappella per conmissione di mastro antonio barella guardiano della compagnia. A speso ditto mastro cecho come di sopra . . . b. 25.

Mandati – Filza 1543; f. 9.

24 Maggio – Ad m° Cecho faligname mandatario della compagnia per dar ad mangiar ad m° Perino che ha finita de pinger la capella . . . b. 25.

Libro de Octaviano Camerlengo, 1543.

A dì XI de ditto (novembre).

Et più ho dato ad m° perino ad bon conto per debito ch'era la compagnia per depengere la cappella . . . scudi 4.

Item alli sei de settembre, a mastro perino pentore per depingere la cappella, scudi tre emmezzo per resto de ultimo pagamento de tutto quello auto affare cola compagnia per insino al di' d' (sic). Ho dati per resto . . . s. 3 $\frac{0}{2}$ o.

Mandati – Filza 1543.

Ultimo decembris. ad m° Perino ad bon resto per debito che era la compagnia per depingere . . . . . s. 4.

Idem – Filza 1544.

10 Septembre – ad m° Perino pentore per resto dell'ultimo pagamento de tutto quello lui ha hauto ad fare con la compagnia . . . . . s. 3.

NUOVO CONTRIBUTO ALLA RICOSTITUZIONE DELL'OPERA DI GIAMBATTISTA PITTONI.

QUANDO la cortesia dei due fortunati proprietarî, il sig. Carlo Loeser e l'avv. Angiolo Cecconi di Firenze, ci pose alla presenza di un gruppo di quattro tondi « veneziani » di graziosissima maniera e di lieto colore, pur nelle condizioni non favorevolissime di conservazione e di pulitura quali i dipinti avevano, appena acquistati da un negoziante veneziano dimorante in Firenze, non lasciammo ai due esperti amatori di cose d'arte neppure il tempo di manifestarci le loro impressioni, che attendevano dal nostro giudizio una conferma o una qualche deviazione. Ben avevamo davanti, con nostra naturale contentezza, non esigui frammenti di una intera serie di quadretti religiosi usciti di sotto al fecondissimo pennello del nostro Giambattista Pittoni, destinati evidentemente ad ornare una medesima chiesa, con lo svolgimento dei fatti principali della vita del Salvatore. Qual felice combinazione era stata quella per cui i quattro tondi superstiti avevano potuto raccogliersi in due cospicue raccolte private della stessa città, evitando una ulteriore dispersione, che avrebbe nociuto in tutti i casi ai singoli pezzi! Chè ora, invece, essi, nella connessione stretta in cui possono esser posti, acquistano, dai vicendevoli rapporti, un valore che varca il pregio intrinseco di ciascuno.

Le quattro tele rappresentano l' « Adorazione dei pastori », la « Presentazione al tempio », la « Trasfigurazione », la « Pentecoste ».

Sono contenute in cornici identiche, le quali soltanto alla sensibile differenza della patina dell'oro rivelano che i due gruppi, come oggi sono nelle mani di due diversi proprietarî, dovettero stare lungamente separati in addietro. Ma l'arte magistrale del Pittoni, pur nella spontaneità e nella rapidità della esecuzione, si rivela a prima giunta per le figure e per la colorazione caratteristica, per tutta una folla di particolari, che qui appresso potremo solo frettolosamente e parzialmente accennare. Ricchezza di seriche vesti e drappeggi semplici e naturali: passaggi tenui nei toni dello stesso colore, accanto a forti ma armoniche contrapposizioni di tinte vivaci e brillanti: il solito voluto e sentito misticismo che anima le varie scene, son tutti elementi di identificazione che si afferrano al primo sguardo, prima che l'occhio abbia potuto fermarsi all'esame dei singoli personaggi, all'analisi di ogni minuto particolare.

Il più felicemente riuscito dei tondi è forse l' « Adorazione dei pastori » (fig. 1), che ricorda l'altra « Adorazione dei magi », piacevole quadretto del Museo Civico di Padova. I pastori, sorpresi nella notte dall'Angelo del Signore,

hanno da lui avuto l'annunzio della nascita del Salvatore. Essi son giunti al luogo ove nell'umile mangiatoia giace il divino fanciullo, e, chini in adorazione, contemplano la minuscola radiosa creatura. Quale dolce sentimento, quale dimessa attitudine è nella Vergine che presenta il bambino, quale delicatezza è nella sua figura, avvolta nella veste di chiarissimo azzurro, che contrasta con gli abiti scuri a tinte calde di Giuseppe, che le è accanto! Nel



Fig. 1. Giambattista Pittoni: L'adorazione dei pastori.
Firenze, Raccolta del sig. Carlo Loeser.

gruppo dei pastori, allo scarlatto vivissimo delle vesti dell'uno, che, ritto in piedi, sostiene col bastone il sacco sulla spalla, è contrapposto il giallo aranciato della giubba del fanciullo e un simpaticissimo verde chiaro nell'altro vecchio genuflesso, in cui è facile riconoscere tutti i caratteri della figura che sta per ricevere da Gesù il pane consacrato nella « Comunione degli Apostoli » del nostro Pittoni. Si noti lo stesso procedimento costruttivo nella muscolatura dell'avambraccio, l'eguale rimbocco della manica. San Giuseppe è rappresentato qui, come suole di frequente il nostro artista in soggetti simili, con le stesse sembianze, nel piano posteriore, quasi in disparte dalla scena principale.

Non più difficile è, per chi abbia in mente almeno alcuna delle opere del Pittoni, l'attribuzione a lui (pur con l'aiuto della sola, non felice, riproduzione fotografica) della « Presentazione di Gesù al tempio » (fig. 2). Basterebbe la figura della Vergine, inginocchiata sui gradini di quella specie di pedana (suppellettile costante nello studio del nostro), per trasportarci col pensiero all' « Annunciazione » delle Gallerie di Venezia, tela donata dal Pittoni all'Accademia al-



Fig. 2. Giambattista Pittoni: Presentazione di Gesù al tempio. *Firenze*, Raccolta del sig. Carlo Loeser.

lorchè fu de' primi suoi membri, per poi, nel 1758, succedere al Tiepolo, presidente (1). La stessa posa umile e raccolta ha Maria là, mentre ascolta il verbo di Dio per bocca dell'Angelo, e qui, nel sentire le parole del vecchio Simeone, il quale, benedetto il divino fanciullo, par sia nell'atto di dire, giusta il Vangelo: « Adesso lascerai, o Signore, che se ne vada in pace il tuo servo secondo la tua parola ». Anche la figura del giovinetto che, secondo il tipo abituale, porta il vassoio con le offerte, è la stessa sulla quale, di recente,

(1) MOLMENTI, *Tiepolo*. Milano, 1909. Note del Capit. II, p. 41, n. 14.

negli ultimi articoli della *Rassegna d'Arte* (1), richiamammo l'attenzione del lettore. Così neppure ci riescono nuovi altri particolari che animano la scena: ritroviamo perfino il medesimo panno d'altare, guernito a nappine e passanastro ricamato, che ricopre la tavola nella su menzionata « Comunione degli Apo-



Fig. 3. Giambattista Pittoni: La Trasfigurazione.
Firenze, Raccolta dell'avv. Angiolo Cecconi.

stoli ». Efficaci, però, più d'ogni altro confronto sono, naturalmente, il colore, la maniera del pennelleggiare, l'abitudine di trattare il partito delle pieghe largamente, il modo di disegnare le figure, in ispecie le mani, sempre amorosamente studiate, se anche con una lieve esagerazione nella lunghezza delle dita. In questo tondo, la figura principale, quella del vecchio Simeone, campeggia

(1) *Rassegna d'Arte*, anno XII, 1912, genn.-febbr.-marzo.

superbamente nella serica veste a pieghe profonde, con tunica di damasco rosso a guarnizioni dorate: ricco adornamento quale si conviene a chi, nel tempio, tiene fra le braccia il figlio di Dio. Come è circonfusa di maestà la testa del saggio profeta nella solenne letizia del momento, e quanto affetto traspare dallo sguardo del vecchio Giuseppe e di Anna rivolto sul piccolo



Fig. 4. Giambattista Pittoni: La Pentecoste.
Firenze, Raccolta dell'avv. Angiolo Cecconi.

Gesù risplendente, mentre la Vergine, con atto di modestia, rialza di sui gradini la sua veste rosa violacea con una mano, e con l'altra stringe a sè il manto turchino!

L'armonia cromica di questo ben riuscito aggruppamento non potrà se non riuscire più completa dal restauro e dalla ripulitura che il sig. Loeser ha affidato, per quanto ci consta, alla perizia del prof. Cavenaghi di Milano, nelle cui mani sono provvisoriamente passati i due quadretti qui su descritti e riprodotti.

Gli altri due tondi, spettanti all'avvocato Angiolo Cecconi, come dicemmo, rappresentano la « Trasfigurazione » e la « Pentecoste ».

Gesù nella « Trasfigurazione » (fig. 3) s'innalza veramente, fiso nella celeste contemplazione del Padre: il suo corpo transumanato ascende fra le nubi nelle candide vesti dai riflessi perlacei, di una estrema delicatezza (« E le sue vesti diventarono risplendenti e soprammodo candide come la neve ») (1). Sopra il niveo camice il manto celeste ha tutta la gamma delle più chiare tonalità, che, nel leggero movimento dell'aria, per tenui passaggi arrivano dall'ombra



Fig. 5. Giambattista Pittoni: Alessandro vincitore.
Firenze, Raccolta Salvadori.

lieve alla luce viva ed argentea. Le figure degli Apostoli, assorti nella meraviglia, nell'adorazione, nella preghiera, sono di squisita fattura. E in esse è tal nota di realismo, che le fa giudicare senza dubbio ritratti di persone viventi, di modelli che l'artista ebbe dinanzi e qui e nel quadretto seguente. In tutti i particolari, poi, nonostante le piccole proporzioni, è tale accuratezza di esecuzione da rendere veramente ammirevoli queste due tele.

Nella « Pentecoste » (fig. 4) la discesa dello Spirito Santo nel cenacolo, ove stanno raccolti gli Apostoli, è rappresentata dalle lingue di fuoco bipartite che appaiono sul capo della Vergine e degli Apostoli stessi, mentre la riverenza dell'alto mistero tiene avvinto ciascuno in una specie di estasi. Questa si manifesta più per un riflesso di intimo gaudio e di meraviglia che non per una viva-

(1) *Bibbia* (ed. Martini); vol. IV, pag. 89. *Vangelo di S. Marco*, cap. IX, vers. 2.

cità d'espressione. Anche qui l'anima dolce del nostro artista, il suo schietto spirito religioso lo inducono a ricercare piuttosto un effetto di raccolto misticismo che non la teatralità degli atteggiamenti e quella esagerazione nella espressione dei sentimenti in cui spesso cadono i suoi contemporanei. Il tipo di Maria, nell'età matura, è qui eguale a quello di S. Anna nella « Nascita della Vergine » e della Vergine stessa nel « Transito di S. Giuseppe ». La figura dell'Apostolo genuflesso è ripetuta spessissimo in molte altre tele. Le riproduzioni che presentiamo, non felici, come s'è detto, dànno solo una pallida idea di quanto val-



Fig. 6. Giambattista Pittoni: Ester e Assuero.
Firenze, Raccolta Salvadori.

gano questi quattro dipinti, per grazia di forma e d'espressione, per freschezza di colorito, e, sopratutto, per spontanea sicurezza di disegno e di pennello.

*
* *

Ancora a Firenze, e a breve intervallo dalla scoperta dei tondi Loeser e Cecconi, doveva capitarci la lieta sorpresa di rinvenire, sulle traccie cortesemente offerteci dal prof. Paolo d'Ancona, altri due felici lavori del nostro artista. Appartengono (o almeno appartenevano, finchè la gentilezza del possessore ce ne favorì le riproduzioni) alla raccolta dell' antiquario Salvadori, dalla quale ci auguriamo non esulino, se non per trovar la via di una pubblica collezione. In verità, nonostante il loro carattere di bozzetti, meritano bene di tenere, se occorra, la rappresentanza del Pittoni, tanta ne è la vivacità e la festività del colorito, tanta ne è la franca maestria.

Il Pittoni, come è noto, nella composizione di soggetti complessi, sia sacri, sia profani, sia eroici, sia umili, ama di frequente dividere la scena in due gruppi, che fonde con le figure lontane, o che unisce per mezzo di grande motivo architettonico. Spesso, all'aperto, sceglie dolci declivi e chiari orizzonti; sempre sa animare ogni sua tela di vita e di moto. Mentre, pur amando la festività del colore, egli ricerca questa senza tinte eccessivamente vivaci, ma ora con lievi scalature, ora con ardite contrapposizioni, che giovano, anzichè nuocere, all'armonia dell'insieme, fa, dallo sfoggio di ricche stoffe e di panneggiamenti serici, uscire un ottimo effetto di luci e di ombre, di sontuosità e di vivacità. Così appunto nei bozzetti che abbiamo dinanzi, ove ritroviamo, insieme con queste caratteristiche, la ripetizione di particolari iconografici noti per altre sue opere, inevitabilmente ricomparenti in tanta abbondanza di produzione. Chi, difatti, abbia in mente la dolce figura della vergine prigioniera nella « Continenza di Scipione », quella di Polissena nel suo « Sacrificio » del Louvre, ed altre figure muliebri del nostro, riconosce subito la gentile donzella che nel primo quadretto si genuflette, timida e riverente, innanzi al guerriero, cui presenta omaggi e doni abbondanti (fig. 5). E il guerriero ha la stessa fisionomia dell'Alessandro della Galleria di Parma, di cui, sebbene in diversa posizione, imita la marziale acconciatura. La fanciulletta nell'angolo a destra, che solleva le braccia meravigliata alla vista del fastoso soldato e del suo seguito, noi la ricordiamo nella « Moltiplicazione del pane e dei pesci » della chiesa di Santo Stefano in Venezia, appoggiata precisamente a una donna, che ora, nell'altro dei due bozzetti, ritroviamo genuflessa presso Ester. Ha la ragazza la veste gialla, orlata di nastro verdognolo, come è nella veste di una delle figure nei tondi testè osservati, e ad essa serve di sfondo la gonna violacea della donna che porta l'anfora e il rosso dell'abito dell'altra più addietro, che protende il capo in atto curioso. I guerrieri, nella marziale attitudine, nell'atletica muscolatura, in ispecie delle braccia, rudi e vigorosi, hanno i consueti abbigliamenti: maglie di acciaio e drappi serici, dal giallo aurato al rosso infocato, dal verde glauco al celeste tenue. Ripetuti alcuni altri accessorî, ripetuta la tenda, protesa fra i rami dell'albero, alla cui ombra si svolge la scena.

Uguale vaghezza di colore ha il secondo bozzetto, che rappresenta Ester ed Assuero (fig. 6), sopratutto per la gran profusione delle pesanti stoffe di antiche fabbriche veneziane. È qui una scala di tinte felicemente unite in una armonica fusione, pur con le contrapposizioni usate. La bella figura muliebre chinata a destra, che testè notammo, ha la sottoveste d'un giallo verdastro, e d'un indaco cupo a riflessi marini il ricco mantello ricadente sulle anche, che, ripiegandosi, lascia vedere la serica fodera, d'un viola perlaceo chiarissimo. Ester, la novella regina, ha la gonna d'un giallo oro vecchio con giubba rosso veneziano e con ampio maestoso manto biancastro a ricami dorati, con fodera celeste cobalto. Ed il celeste col rosso infuocato si congiungono nelle vesti del Re. Di freschezza straordinaria è il drappeggio nell'abito del principe seduto a sinistra, con mantello color marrone cupo, che ha luci vive e scuri profondi sopra un abito ceruleo dai riflessi d'argento.

Ma ben possiamo dire di riconoscere quasi tutte le figure di questa scena; e non occorre che ripetiamo i chiarimenti già più volte offerti, a proposito di questo ricomparire di elementi iconografici nella produzione del nostro artista.

Qui si direbbe che la fretta di fissare in tutti i particolari la scena complessa, già delineata nella sua mente, lo spingesse a rapidità ancor maggiore del con-

sueto, gli impedisse quasi di ripulire il pennello. Eppure nella foga del disegnare e del colorire compare una vera sicurezza e una vera maestria: non una sola imperfezione prospettica, non una scorrettezza nella teoria delle ombre, non una sola stonatura nel colore. Nè l'artista abbandona la precisione storica o dimentica alcuno dei particolari che concorrono a caratterizzare il suo soggetto. Perciò, rammentando che « Assuero ordinò il convito magnificentissimo « a tutti i principi e a tutti i servi suoi, a causa del suo matrimonio e delle « nozze di Ester..... », nell'atrio di un giardino piantato con magnificenza di re, in cui «..... pendevano da tutti i lati le tende di color celeste e bianco e di « giacinto, sostenute da funi di bisso e di scarlatto, passate in anelli di avorio, « e attaccate alle colonne di marmo..... » (1), ci rappresenta con la massima fedeltà tutta la solennità regale, tutta la grandiosità del palazzo maestoso. Bene perciò definisce l'Algarotti (2) la qualità precipua del nostro artista dicendo in fine alla descrizione della « Rotta di Crasso »: « Il Signor Giambattista immagi- « nerà agevolmente con la facilità dell'ingegno suo..... ».

Aggiungiamo che il Pittoni alla facilità dell'ingegno nel concepire accoppiava una, davvero rara, facilità d'esecuzione.

Laura Coggiola Pittoni.

(1) *Bibbia* (ed. Martini); vol. I, *Il libro di Ester*, p. 846-849.
(2) Algarotti, *Opere*; vol. VIII, p. 376. Venezia, 1792.

UNA PITTURA INEDITA DEL CIGOLI NELLA R. GALLERIA PALATINA.

Ebbi già occasione di pubblicare una notizia (1) su un ritratto virile (n. 226), con lo scopo di dimostrare che non è opera di Tiberio Tinelli, come asserivano l'indicazione del cartellino, la descrizione di un inventario di Guardaroba (n. 1185), compilato nei primi anni del secolo XVIII e il cenno in un libro stampato nel 1842. Anche nelle Guide della Galleria compilate da Egisto Chiavacci e rivedute poi da Eugenio Pieraccini l'errore era mantenuto. In quella mia notizia del 1909 mi basavo sulla seguente iscrizione leggibile a tergo della tela con grafia del secolo XVI: « Di Lodovico Cioli l'anno 1594 ».

Nel 1594 Tiberio Tinelli avrebbe avuto 8 anni e, quindi era un poco difficile che, in così tenera età potesse, ammesso pure il caso del fanciullo prodigio, dipingere un ritratto che rivelava già una franchezza di tocco d'artista già sicuro del fatto suo.

Sempre nel mio articolo mi fermavo a considerare il nome di Lodovico Cioli che poteva indicare i nomi della persona ritrattata, del proprietario del quadro o quello dell'artista, e, come ultima ipotesi, non escludevo che Cioli fosse un abbreviativo di Cigoli.

Nel fare lo spoglio sistematico delle filze della Guardaroba nell'Archivio di Stato di Firenze, ebbi la fortuna di trovare la soluzione del problema che studiavo.

In una filza di Guardaroba all'anno 1698 è ricordato tra i quadri posseduti dal principe Ferdinando De' Medici e allora conservati nel palazzetto di Livorno, un ritratto attribuito al Cigoli che, per la descrizione e le misure, s'identifica col ritratto della Galleria Palatina.

Ecco l'interessante notizia:

« Archivio di Stato di Firenze.

« 980. Lettere e ordini del Guardaroba.

« [Inserto 7].

« A di 10 Dicembre 1698.

« Consegnato alla camera del Ser.^{mo} Gran Principe Ferdinando gli appressi quadri di comandamento di S. A. S. li quali si ritrovano nel palazzetto a Livorno come appresso:

« [a carte 618^{r}].

« Un quadro in tela alto brac.^{a} 1 $^{1}/_{3}$, largo brac.^{a} 1, dipintovi un giovane con poca barba vestito di bigio con il collare a lattughe con la spada imbracciata al braccio sinistro di mano del Cigoli, con ad.^{o} intag.^{to} in parte e dorato ».

(1) Odoardo H. Giglioli, *Notiziario*. R. Galleria Pitti in *Rivista d'Arte*, anno VI, n. 2, 1909, p. 153.

Anche un esame stilistico della pittura conferma l'attribuzione al Cigoli che, in questo suo lavoro, ha con fine discernimento artistico scelto dei toni quieti e armonici per rievocare il ritratto di un giovane ed elegante gentiluomo del suo tempo, pur troppo ignoto, nella posa più semplice e naturale.



Lodovi[illegible] — Ritratto virile. — R. Galleria Palatina.

L'artista allora trentacinquenne si è già emancipato dagli insegnamenti dei suoi maestri: Alessandro Allori e Santi di Tito, ancora così secchi nel disegno e freddi nel colorito; già si sente in lui quell'influenza del Baroccio, di cui fa parola il Baldinucci, nel dare un più morbido impasto alle carni soffuse di delicati toni rosei, nella fusione del colore per evitare quei forti

sbattimenti di luci e d'ombre di cui abusò in altri lavori, ottenendo però un maggior rilievo anatomico.

Se si confronta questo ritratto con l'altro della Galleria Palatina (n. 301), si vedrà come il secondo per la forza del chiaroscuro sia superiore. Il primo ritratto si presenta oggi in gran parte offuscato dalle sovrapposizioni di vernici ingiallite, e così la massa dei capelli abilmente mossa e ondulata rientra quasi nel colore del fondo. Si notano poi alterazioni e guasti nel colore della manica destra.

In una parziale ripulitura di vecchia data, sotto gli strati gialli e torbidi della vernice sono apparsi nel naso, nelle guancie e nel mento quelle pennellate rosee Baroccesche che fanno credere alla buona conservazione di tutta la faccia.

Se il volto del giovane richiama l'arte del Baroccio, che il Cigoli imitò dopo aver visto insieme a Gregorio Pagani, come scrisse il Baldinucci, il quadro della Pieve d'Arezzo, l'impostatura della mezza figura con la mano posata sul fianco ed il braccio troppo corto per lo scorcio non ben riuscito, ci ricorda alcuni ritratti virili di Frans Poubus il giovane, ad esempio quello della Galleria Palatina (n. 244).

Odoardo H. Giglioli.

UN PITTORE ROMANO DEL XV SECOLO
ANTONIO DE CALVIS.

NEL piccolo Museo di Lisieux, nel Calvados, trovasi sperduto un quadro, che già era in un monastero romano, dal quale passò nella galleria del marchese Campana, poi nel Museo Napoleone III a Parigi, finchè nel 1876 venne relegato nella vecchia cittadina francese. È una tavola, che qui si riproduce per la prima volta, ove son rappresentati la Vergine col Putto fra il Battista e l'Evangelista (1). Nel gradino del trono si legge: QVESTA OPERA ANNO FACTA FARE LE RELLEGIOSE ET PRINCIPALI DE CASA | SCA CATERINA PAVLA DA MASTRO ANTONIO DE CALVIS. E cioè: « Caterina e Paola religiose e principali della *Casa santa* hanno fatto fare questa opera da Antonio de Calvis ». Questa iscrizione, in caratteri del tempo e originale, ci fa sapere che due religiose della *Casa santa*, che altro non è se non la casa religiosa per le vedove (2), fondata in Roma da Santa Francesca, nota sotto il nome di Monastero di Tor de' Specchi, fecero eseguire questo quadro da un maestro fino ad ora a noi sconosciuto, Antonio de Calvis.

Un altro quadro in Francia, nel Museo di Lione, presenta con questo tali affinità stilistiche, da non farci dubitare che sia opera dello stesso maestro. Proveniente pure dal monastero di Tor de' Specchi, subì le stesse peregrinazioni dell'altro: galleria Campana, museo Napoleone III e invio in provincia nel 1876 (3). Così ne scrivevo anni or sono (4): « Un vero enigma è per me un'antica copia, con alcune varianti del famoso mosaico della Navicella, che, come riferiscono il Ghiberti e il Vasari, fu eseguito per commissione del Cardinale Stefaneschi su modelli di Giotto. Nella barca ove sono gli Apostoli si legge la seguente scritta: HOC OPVS FIERI FECERVNT RELIGIOSE DNE EX DOMO SANCTA ET PRINCIPALES CATHERINA ET PAVLA

(1) Misura, con la sua antica cornice, m. 1,54 × 1, 22.

La Vergine ha una tunica rossa e un mantello ultramare annerito; il Battista indossa una pelle caprina e un manto marrone; l'Evangelista una tunica annerita e un mantello rosso orlato d'oro. Le aureole sono dorate.

(2) MORONI, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, Vol. 88, p. 268 e seg. Il nome di *Casa Santa* proviene forse dalla dipendenza di questa casa dal *Sancta Sanctorum*, dipendente alla sua volta dalla chiesa di San Giovanni. Il che spiega anche le immagini dei due S. Giovanni dipinte a lato della Vergine.

(3) Museo di Lione, n. 29. Tempera su tela foderata.

(4) U. GNOLI. *L'arte italiana in alcune gallerie francesi di provincia*, in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1908, p. 190.



Lisieux, Museo. Antonio de Calvis: Vergine e Santi.

QVONDAM MAGISTRO PETRO DE CASTRO PLEBIS A. MCCCCLXI (1). Che valore ha questa iscrizione? Ad ogni modo è da escludersi subito che sia di mano di Pietro Perugino... Per il momento almeno debbo limitarmi ad accennare soltanto a questo interessante problema ».

Questa iscrizione, tradotta da quella del quadro di Lisieux, con la variante del nome del maestro e l'aggiunta della data, è sicuramente falsa. Il dipinto, per il suo stile, ci si mostra opera d'un seguace di Antoniazzo Romano, come ebbe a giudicarlo anche il Muñoz (2), e nulla ha che vedere col Perugino, il quale, nel 1461, non era morto, ma aveva ancora avanti a sè altri 60 anni di vita! Le scritte apocrife su quadri provenienti dalla galleria Campana si contano a dozzine, e questa è del numero. È probabile però che la prima parte della leggenda fosse copiata da altra originale esistente o sotto o dietro il dipinto della Navicella. Che il quadro provenga dalla *Casa santa*, cioè da Tor de' Specchi, ce lo attesta il gruppo di religiose genuflesse a sinistra, che indossano il costume delle vedove romane del XV secolo, *identico* a quello che vediamo negli affreschi della cappella di detto monastero (3). Che fosse ordinato dalle stesse religiose Caterina e Paola, può essere vero, trattandosi di opere circa contemporanee (la Navicella la ritengo eseguita in precedenza), dello stesso autore ed eseguita per la stessa *Casa santa;* ciò che è inventato di sana pianta è l'attribuzione al *quondam magistro Petro.*

I quadri di Lisieux e di Lione sono gli unici che io conosca eseguiti dal de Calvis, ma altri forse si ritroveranno fra i molti raggruppati attorno al nome di Antoniazzo Romano. Ricorderò la Vergine fra due angeli e il donatore (4), affrescata nel tabernacolo di S. Giovanni in Laterano, che nell'insieme della composizione, nella forma del trono, negli angioli con abbondanti capigliature e bocche carnose, molto si avvicina alla tavola di Lisieux; ma di questo affresco non potrà darsi un giudizio finchè non sia stato sbarazzato dallo sconcio restauro che subì nel 1804 per opera di certo Domenico Fiorentini.

Il S. Giovanni Battista della tavola firmata di Antonio de Calvis lo ritroviamo del tutto simile nella pala d'altare attribuita ad Antoniazzo nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Roma (5); ma in queste opere, più che la mano stessa del de Calvis, dobbiamo ricercarvi una sicura dipendenza e parentela. Altre analogie di stile si riscontrano pure fra le opere del nostro maestro e il

(1) E cioè: Queste opere fecero fare le dame religiose della *Casa Santa* e le principali Caterina e Paola dal fu Pietro da Castel della Pieve, nel 1461. È curioso come questa scritta, che non presenta alcuna difficoltà di traduzione, fu male interpretata. Il Perdrizet et Jean (*La Galerie Campana et les Musées français*, Bordeaux, 1907, p. 36) ritenevano che il *Sancta* si riferisse a Caterina e a Paola, creando così un monastero di S. Caterina e Paola, che supposero esistesse nell'Umbria. Nello stesso errore era già incorso il Cornu, nel catalogo del Museo Napoleone III, e ritenendo che il monastero di S. Caterina e Paola fosse a Perugia, in quel catalogo il de Calvis è detto senz'altro perugino. Il Muñoz (*Bollettino d'Arte*, a. V, f. V, p. 182) credette Caterina e Paola le figlie del pittore, il cui nome però non è al genitivo. Solo il *Catalogue Sommaire des Musées de Lyon*, p. 24, interpreta esattamente, omettendo però di tradurre il *quondam.*

(2) *Bollettino d'Arte*, a. V, f. V, p. 182.

(3) Attilio Rossi, *Le opere d'arte del Monastero di Tor de' Specchi in Roma*, in *Bollettino d'Arte*, Agosto 1907. Cfr. la tavola I e II e la fig. 8.

(4) Fot. Anderson, n. 4042.

(5) G. Bernardini, *Alcune opere di Antonazo Romano*, in *Rass. d'Arte*, Milano, 1909, p. 44 e ivi riprodotta.

ciclo di affreschi dipinto nel 1467 nella chiesa interna delle Oblate di Tor de' Specchi. Ove si pensi che i quadri di Lisieux e di Lione provengono dallo stesso monastero, quando anche non si voglia ammettere una sua partecipa-



Lione, Museo. — Copia della Navicella di S. Pietro.

zione agli affreschi della leggenda di Santa Francesca Romana, deve ritenersi che il maestro li conoscesse e li ricordasse.

Ma chi era questo Antonio de Calvis? Nessun documento, a mia conoscenza, parla di lui. La sua maniera che, come s'è detto, ce lo mostra seguace del maestro romano Antoniazzo, il monastero e la città per cui ha lavorato, il soggetto de' suoi dipinti, tutto prova che egli viveva in Roma, ove forse era nato. L'Altieri, ne' suoi *Nuptialia* (1) fra le famiglie nobili romane del suo tempo, ma « sterpate del tutto o mezzo annichilate » ricorda anche quella delli Calvi: il che avvalora la mia supposizione (2).

(1) Roma, 1873, p. 15. Alle pag. 109 e 153 è ricordato anche un Agnelotto delli Calvi.

(2) Il SOPRANI, *Vite di pittori genovesi*, 1674, p. 71-76 parla di una famiglia di pittori de Calvis, a partire dalla fine del XV secolo, ma nessuno portava il nome di Antonio. Cfr. F. DE MELY,

Antonio de Calvis fa parte della numerosa schiera di quei mediocri pittori che privi di ogni originalità, seguivano coscenziosamente la maniera del maestro più in voga nella loro città. Accurato nella esecuzione, nel dipingere sottili ornati e nel trattar barbe e capelli, sicuro e abbastanza corretto nel disegno, povero di colore, è meschino e piatto nella modellatura delle carni, ma sa dare buon rilievo alle stoffe con pieghe un po' taglienti e frastagliate. Nelle teste, fra cui alcune melozzesche e non prive di nobiltà come quella dell'Evangelista a Lisieux, segue il tipo consueto dell'Aquili, ma con bocche più carnose e sporgenti; le mani, di buon disegno, hanno mosse leziose e aggranchite. Nelle opere qui riprodotte si notano anche reminiscenze di Melozzo e di maestri umbri, ma così deboli che ritengo gli giungessero di seconda mano, dalla bottega di Antoniazzo, sotto la cui direzione, come sappiamo, lavorava una turba di pittori: fra questi primeggiava Antonio de Calvis.

UMBERTO GNOLI.

in *Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, 1894, p. 326. Nella *Chronique des Arts* il dipinto di Lisieux diede luogo a una serie di lettere, affatto inconcludenti: le riassumo. L. DIMIER (1894, p. 308) ritiene questa tavola di scuola fiorentina, e il de Calvis, un pittore del Nord d'Italia, per la desinenza del suo nome *is*, desinenza non usata a Firenze! P. DURRIEU (1894, p. 318) tesse la storia del quadro, dopo giunto a Parigi. F. DE MÉLY (1894, p. 326) crede che questa tavola provenga da un monastero di Perugia e ricorda che a Genova vi furono pittori della famiglia de Calvis. Nel 1895 nella stessa rivista (pp. 9 e 174) apparvero due altre lettere sul quadro di Lisieux, di nessun interesse per noi.

NOTIZIE

Sisto V e la pineta di Ravenna. — Nel copialettere del cardinale Alessandro Montalto, conservato nell'Archivio Vaticano, trovai questa lettera che dimostra la cura che ebbe Sisto V delle bellezze naturali d'Italia. Credo, che per la rarità di documenti di tal genere, meriti di essere pubblicata.

A. F. ORBAAN.

Al Legato di Romagna,

Havendo saputo la Santità di Nostro Signore li danni, che si fanno ordinariamente nelle pignete di Ravenna et desideroso della conservatione di dette pignete a decoro di quella città, ha inteso volentieri le provisioni fatte sopra ciò da V. S. Illma et mi ha ordinato le scriva, che per maggior fermezza voglia innovare il sopraddetto ordine, il quale espressamente comprenda ancora li padroni di quelle, mettendovi pene convenienti a transgressori, con applicarne parte alli conservatori, acciò siano più animati al servitio loro et la mente di Sua Santità venga inviolabilmente osservata, et le bacio humilmente le mani. Di Roma, il dì 24 di Gennaio 1587.

Archivio Vaticano, FONDO GONFALONIERI, vol. 48. Copialettere del Cardinale ALESSANDRO MONTALTO, fol. 150.

NECROLOGIA.

GIOVANNI GARGIOLLI.

L'ing. dott. Giovanni Gargiolli, direttore del Gabinetto fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, morto in Roma il 10 gennaio decorso, era nato a Fivizzano il 18 gennaio 1838 da nobile famiglia fivizzanese. Suo padre, comm. Girolamo Gargiolli, fu prefetto del Granduca di Toscana. Laureatosi in matematiche pure e applicate nell'Università di Pisa nell'anno 1861, egli poco dopo ottenne anche con molto onore il diploma di ingegnere architetto e, venuto in Roma nel 1873 si dedicò alle costruzioni private. Si debbono a lui parecchie nobili fabbriche della capitale e il restauro del palazzo Wedekind in piazza Colonna.

Dedicatosi dapprima come semplice dilettante allo studio della fotografia, il Gargiolli fondò in Napoli una Società per amatori di fotografia che ebbe vita assai prospera e fu frequentato anche dall'attuale Sovrano, allora principe ereditario. Venuto a Roma, insieme col principe Ruffo di Scaletta, fondò la fiorente Associazione degli amatori e cultori di fotografia e assunse la direzione di un ricercatissimo Bollettino di tecnica fotografica. Così egli, già profondamente versato nella chimica, diventava in breve una vera competenza in ogni campo delle applicazioni fotografiche, conduceva importantissimi esperimenti sulla stampa al carbone e, insieme con l'ing. Martelli, lasciava anche una impronta della sua genialità nelle prime prove della fotoincisione.

Felicissimo nel dare valore pratico ad ogni nuovo processo, di una modestia pari alla sua dottrina, di un disinteresse assoluto e rarissimo, Giovanni Gargiolli aveva fatto della sua professione un apostolato e diffondeva insegnamenti e consigli, che gli venivano richiesti dai più esperti tecnici italiani e stranieri.

Vivace e brillante nella conversazione, sensibilissimo ad ogni manifestazione estetica, profondamente buono, egli fu amico di letterati e di artisti che amarono la sua vita di probità e di lavoro e ne piangono ora la morte.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



(Fot. Anderson).

SIMONE CANTARINI DA PESARO — **Sacra Famiglia**
nella R. Galleria Borghese di Roma



Fot. Anderson.

Pastori in viaggio. — G. B. Castiglione.

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA BORGHESE.

Il bel quadro di Simone Cantarini, detto Simon da Pesaro, or aggregato alla Galleria Borghese, fu felicemente trovato e riconosciuto all'autore da Corrado Ricci. Stimo superfluo dimostrar l'attribuzione: è questo uno di quei casi, non infrequenti, ma che tuttavia sembrano fortunati, in cui l'assoluta chiarezza esclude la possibilità di dispute. Superfluo anche descrivere il quadro, perchè la riproduzione qui offerta val più di qualsiasi parola.

Il Cantarini passa per guidesco; anzi alla voce del Baldinucci, che lo dichiarò un altro Guido, seguì una lunga ripercussione di echi, finchè il Lanzi, sempre acuto, non ebbe sfrondato quel che c'era di eccessivo in quest'idea, e corretto quel che c'era di erroneo. La verità è che, insieme ai riverberi che nello stile del pesarese vengono dai vagheggiamenti della maniera di Guido, si mescolano quelli del Caravaggio e del Guercino, e tutti si compongono e si amalgamano in una fondamentale indipendenza dell'ingegno. Chi vede il quadro ch'egli lasciò a Fano, nella chiesa di S. Pietro, s'accorge d'esser dinanzi a un maestro di alta statura, che, se non fosse morto a trentasei anni (sconsolato di non aver saputo ritrarre il duca di Mantova), si sarebbe misurato coi maggiori del suo tempo. Nel nostro quadro una traccia dei modi di Guido si manifesta nei fanciulli, specialmente nel S. Giovanni, ma nel resto che c'è di guidesco? Il tocco sobrio, vivace, gustoso, con cui è risoluta la testa di S. Giuseppe, quella facoltà sì desiderabile a qualunque pittore, di riassumere, condensare, sottintendere, mi fanno ripensare a un bellissimo *S. Girolamo* dello stesso Cantarini, conservato nella pinacoteca bolognese; senonchè forse qui il trionfo della semplicità di stile è maggiore che là. Bello il vi-

... pallido di Gesù, col tenue sorriso dolce delle labbra e con gli occhi che sembrano inseguire una fantasia triste; affettuoso l'atto di S. Giovanni, che con ambedue le mani, pieno di umile effusione, prende le manine di Gesù per baciarle; e forse quell'effusione e quello slancio giustificano la dilatazione del collo, che a prima occhiata sembra difetto. La parte men bella del quadro è la testa della Madonna, piccola nell'insieme, offesa da fastidiosi nereggiamenti e manchevole di cranio. La linea del turbante bianco doveva inarcarsi più in alto, specie verso l'occipite, e fa meraviglia che agli occhi di un pittore sì esperto sia sfuggito l'errore. La testa stessa di S. Giuseppe, dipinta sovranamente, come ho detto, è anch'essa piccola; anzi piccola è tutta la figura rispetto al piano prospettico in cui è posta. Ma, senza uscir dalla Galleria Borghese, si potrebbe dar la prova che imperfezioni di questa specie si trovano in dipinti di antica e sempre incontrastata rinomanza; e intanto si osserva che questo quadro, arrivato da poco, trova spontanea e larga la simpatia di tutti, in grazia del chiaroscuro che avvolge con dolcezza il ben disposto gruppo, dell'elemento affettivo che lo nobilita, della quiete che ne spira.

Sono stati anche acquistati due quadretti di Gian Benedetto Castiglione, che i suoi contemporanei genovesi, ammirati del colorire di questo loro concittadino, dissero il *grechetto*, immaginando arbirariamente che un tal pregio costituisse il carattere precipuo della pittura greca classica. Anche qui l'attribuzione è limpidissima, e al dubbio è chiuso ogni varco; ma non devo tralasciar di dire che in uno dei quadri, e precisamente sulla coscia d'un cavallo, c'è, a guisa di marchio, un'ellisse che racchiude le lettere G. B. C. Tutti e due mostrano pastori in viaggio, seguiti dai loro armenti; ma diversa è l'intonazione: l'uno è fosco e cosparso da un velo di tristezza; l'altro limpido, luminoso, lieto. Avvicinati (e tale è la destinazione preordinata dal pittore, che li fece di ugual misura) compendiano una vita randagia e disagiata, in cui veramente s'avvicendano procelle e sole, trepidazioni e placidezza sicura. Lo strano è che, sebbene indubitabilmente contemporanei, sembrano due quadri fatti a distanza di tempo, tanto differente è la disposizione di spirito da cui muovono. Il primo è legato ai modi del seicento incipiente, l'altro arieggia non so che presentimento del secolo che segue, ancor lontano di trent'anni quando il pittore moriva. Esteso è il campo delle sensazioni, vivido e, vorrei dire, elastico l'ingegno. Penso che sieno opere dell'età matura del valente genovese, quando, dissipato già da un pezzo ogni proposito di somigliare a Van Dych, si sono in lui cumulate le compiacenze derivategli dai molteplici viaggi nei grandi centri artistici italiani. Si sente ch'egli qui si abbandona fiducioso alla sua originalità, soprattutto alla passione di ritrarre animali, natagli forse a Venezia, ove si trattenne più a lungo che altrove, dinanzi alle tele dei Bassani. Questa passione egli ebbe in comune col suo contemporaneo e quasi coetaneo Niccola Berchem; e si può anche supporre, senza uscir dal campo del verosimile, che i due artisti si ammirassero reciprocamente, e si ricambiassero influssi, in grazia dei loro quadri portati ovunque per l'Europa. Ambedue precedono di poco il Potter, bella meteora di breve durata, e capitaneggiano la numerosa schiera degli animalisti che vengono dipoi. Ma, per tornar a questi due quadretti, dirò che l'uomo oramai interessa il Castiglione meno che le bestie. Nel vecchio a cavallo del quadro più scuro la sua indifferenza trasmoda in trascuratezza. Il quadro più chiaro è bello per piacevoli rapporti di tonalità ariose, or vibrate, or tenui, che sembrano anticipare il Tiepolo, ma che in verità, son bellezze desunte

dalla fonte stessa a cui il Tiepolo le attinse, cioè dal grandissimo Paolo Veronese. Sono dipinti con carattere, e con sommarietà che non contraddice a precisione, gli utensili che i pastori trasportano; gustosissimamente fatti gli animali. S'indovina che il pittore ha a sua disposizione cartelle piene di schizzi rapidi e spiritosi, in cui ha fissato quel che nella vita degli animali è stato istantaneo. Molta varietà di atteggiamenti, molti sussidî dedotti dall'elemento accidentale, molta finezza e quasi un sapor lepido nel rappresentare tuttociò che nelle bestie è tipico; e solo si può osservare che riesce monotona la trattazione a sottili pennellate parallele per rappresentar il pelame.

GIULIO CANTALAMESSA.



Fot. Anderson.

Pastori in viaggio. — G. B. Castiglione.

LA PIEVE DI S. DONNINO A MAIANO.

TRA le dimenticate chiese rurali del territorio aretino, le quali sono contributo importante per la storia dell'architettura medioevale in questa parte della Toscana, occupa oggi un posto singolare la pieve di S. Donnino a Maiano situata sopra una piccola collina alla destra del torrente Cerfone, presso Palazzo del Pero, borgo a 12 chilometri da Arezzo, sorto di recente, lungo la via provinciale che per i declivi dello Scopetone, conduce alla valle del Tevere.

È noto che l'appellativo di Maiano (1) unito al nome del santo patrono, venne dato alla pieve da un antico casolare che le sta vicino: ma nessuna notizia storica si conserva intorno ad essa, chè il ricco Archivio Capitolare Aretino non ci soccorre punto in proposito, e il Repetti (2) indubbiamente fu in errore quando pensò di identificare il *Castrum S. Dominici* (?) ricordato nella copia del diploma di Carlo IV concesso alla città di Arezzo nel 1356, come un castello prossimo a S. Donnino! Tuttavia, pur difettando memorie, i resti della sua costruzione tornati in luce da poco, ne indicano l'origine remota e, nonostante l'abbandono in cui giacque, è sempre possibile ricostruire la forma icnografica della tribuna rivolta ad oriente, che fu spartita in tre absidi a semicerchio — di cui le laterali minori — ricassate dalla parte interna, entro gli archi trionfali. Ai lati dell'abside di centro, composta di pietre squadrate diligentemente connesse, sporgono due mensole sagomate ad ovolo; la qual cosa è indizio che su di esse si impostassero un tempo, arcate congiunte a colonne o a pilastri, dividendo la chiesa in tre navi, secondo la pianta della basilica cristiana, frequente anche nelle maggiori costruzioni di campagna. Tale ipotesi non trova però altra sicura conferma, avendo in diversi tempi, la pieve di S. Donnino subìto manomissioni per le quali fu del tutto trasformata; sia all'interno ove, rialzati il livello del pavimento ed i muri di perimetro ora tutti bianchi d'intonaco, si presenta ad una sola nave ingombrata da cinque cappelle per ogni lato e da tre altari adorni di grossolani stucchi; sia all'esterno, coperto nel suo lato destro da una misera casa colonica e nella tribuna da quella del parroco e dalla sacrestia (3).

(1) Nell'aretino si trova altra località di questo nome; la Pieve a Maiano, situata a circa dieci chilometri da Arezzo, alla sinistra dell'Arno. E altre se ne trovano in Toscana, fra le quali è notissima quella fra Fiesole e Settignano ove sono le celebrate cave di arenaria.

(2) E. REPETTI, *Dizionario geografico storico e artistico della Toscana*, Firenze 1835, vol. II, pag. 35.

(3) Massima parte dei rifacimenti dovuti allo zelo dei parroci, avvennero certo alla fine del XVIII e al principio del passato secolo: la porta maggiore della chiesa mostra infatti scolpita nell'architrave la data 1791; ed una laterale la data 1806.

Per porre le quali in comunicazione con la chiesa, si aprirono le absidi laterali, e, affinchè non si vedesse tale bruttura, si tirò un muro in corrispondenza delle loro arcate e vi si applicarono due porte; così che, internamente, non era più visibile della vecchia chiesa che l'abside centrale e dalla sacrestia e da un corridoio, la curva esterna di essa intonacata e rimpellata e di una delle laterali, ciò che ha permesso di ricomporre la originaria pianta della tribuna.

Richiamò l'attenzione alla pieve di S. Donnino la scoperta di alcuni affreschi e, tentati da noi alcuni saggi sulla curva esterna dell'abside centrale (nelle

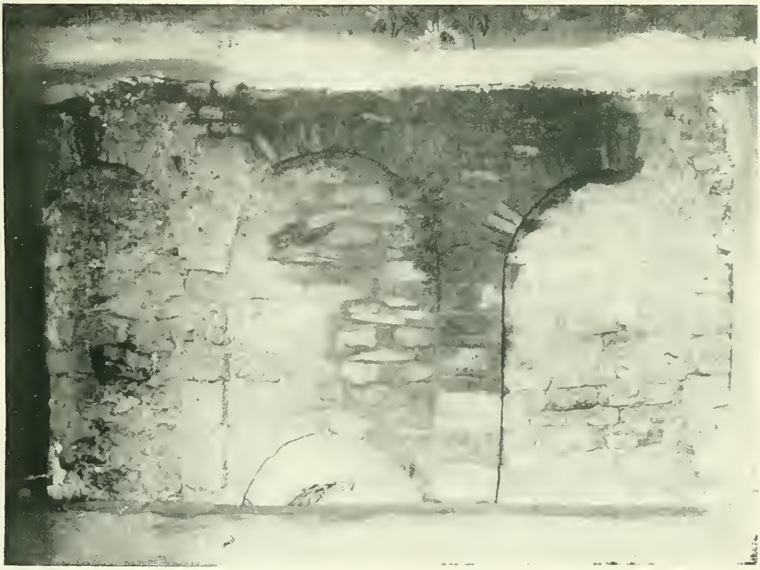


Fig. 1. — Particolare decorativo dell'Abside. *S. Donnino a Maiano* (Arezzo).

laterali ormai smantellate non era più possibile), apparvero tracce di una decorazione a laterizio su di un paramento a pietrame, i quali, continuati, hanno rivelato la struttura dell'antica costruzione visibile ora da tre piani diversi della casa del parroco; onde — perchè apparisca più chiaramente — unito alle fotografie di dettaglio (figg. 1 e 2) pubblichiamo uno schizzo (fig. 3) che rivela come doveva essere l'insieme. Nella sua parte inferiore, fino circa alla metà dell'altezza, è composta l'abside di un paramento di pietra calcarea locale a fili un po' irregolari, al quale segue una doppia fila di mattoni per piano, tramezzati da mattoni per testa, aggettanti in modo da formare piccoli rettangoli entro cui sono racchiusi pezzi pure di cotto. Quindi su sei mensole sagomate (due di esse si vedono tuttora intatte) si elevano altrettante lesene, poco diverse per larghezza, formate di conci di pietra, cui si frammette talvolta il laterizio, che servono di imposta ad archetti semicircolari di mattoni separati da un largo strato di malta e lievemente più alti alla chiave. Segue quindi un *opus incertum* di mattoni e pietra, e questo fa pensare che in gran parte fosse

coperta di intonaco del quale, tinti di rosso si vedono due piccoli frammenti nell'intradosso di un arco. A coronamento dell'abside sono stati posti due listelli nello schizzo che riproduciamo, perchè probabilmente vi furono, non essendo possibile che, con una tale decorazione, la gronda posasse direttamente sul muro, benchè oggi non se ne sia trovata traccia alcuna, mentre la volta emisferica absidale in parte conserva la primitiva copertura a lastre (1).

Ma conviene soffermarci ai cinque spazi posti fra le arcate cieche. Il centrale è occupato da una finestrella a doppio sguancio con gli stipiti di pietra



Fig. 2. — Particolare decorativo dell'Abside. *S. Donnino a Maiano.*

tramezzati al laterizio, cui sovrasta un arco a semicerchio a cunei regolari alternati con mattoni per costa aggettanti, avente nell'estradosso una ghiera di mattoni per piano pure aggettanti. Nei due spazi laterali a destra si vede un angolo sormontato da una croce tutta di cotto e una decorazione pure a mattoni formata da due angoli opposti al vertice. In quelli di sinistra, una irregolare croce di S. Andrea e un angolo cui sovrasta un rombo non finito ornato nel suo interno da un *opus reticulatum*. La tecnica però con cui si usa il laterizio è diversa nelle due parti poichè nella prima si hanno due filari di piccoli mattoni che aggettano, racchiudenti una cortina regolarissima di altri disposti per

(1) Fu compiuto un restauro — con sussidio della R. Soprintendenza dei Monumenti — consistente all'esterno della tribuna centrale, nell'isolamento di essa per quanto lo permettono le attuali condizioni; nella scoperta dell'abside (tranne nella parte superiore di una delle 5 arcate e in quasi tutto il paramento a pietrame corrispondente in una cantina ove fu lasciato intatto il rimpello) e nella reintegrazione di quello che era stato tolto al motivo decorativo. Di ciò si occuparono con attività l'ing. U. Tavanti d'Arezzo e il Pievano don Zanzi cui dobbiamo le fotografie. Dello schizzo ricostruttivo dell'abside porgiamo ringraziamenti all'ing. G. Cecconi.

piano; nella seconda invece, si riproduce in proporzioni minori la decorazione sotto le mensole che sostengono le lesene.

È già un caso raro in Toscana il trovare la pietra unita al mattone, nelle chiese dopo il mille, mentre è frequente in quelle dell'Italia settentrionale, specialmente in Piemonte (1); ma i due materiali diversi si vedono in opera nella tribuna di S. Donnino perchè i dintorni di Maiano sono provvisti abbondantemente di pietra e presso la nostra pieve esiste tuttora, da gran tempo, una fornace di laterizio.

Ciò che più meraviglia invece è la singolare natura della decorazione, la quale mostra elementi tolti da diverse forme architettoniche. Infatti all'*opus reticulatum*, dovuto alla tradizione romana, unisce caratteri lombardi nella finestrella che ricorda quelle della basilica di Alliate (822-869) (2); romanici nelle lesene affidate a mensole anzichè ad uno zoccolo di base di che ci offre un esempio la facciata della cattedrale di Barga (sec. XIII) (3); e caratteri strettamente orientali sia nelle strette arcate sia nei disegni descritti dai mattoni che richiamano in qualche modo quelli nelle absidi dei SS. Apostoli a Salonicco attribuite al sec. XI (4). Dietro l'esame di questi elementi non crediamo errato assegnare la nostra costruzione alla seconda metà di questo secolo stesso. La mancanza di cripta, la tribuna divisa in tre absidi sprofondate entro gli archi trionfali (particolarità costruttiva questa, più comune nelle chiese del nord d'Italia (5), usata anche nelle vicine abbazie di S. Veriano e di Badicroce), il motivo delle lesene sospese, sono tali elementi che non si trovano in un tempo anteriore; alle quali considerazioni va unita la più importante, che è la nostra una costruzione di campagna sperduta in una regione ove tardi e lentamente si insinuarono forme nuove e progredite precocemente, già in uso altrove. Ma mentre

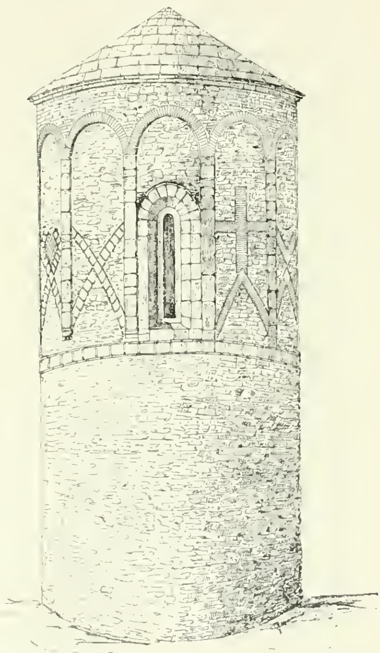


Fig. 3. — Schizzo approssimativo dell'Abside.
S. Donnino a Maiano.

(1) Si vedano [illegible] di A. Venturi, *L'Arte Romanica*, Milano, Hoepli, 1904, alcuni esempi di costruzioni piemontesi ove la pietra è usata col mattone, pagg. 15, 20, 22.

(2) R. Cattaneo, *L'Architecture en Italie de XIe au VIe siècle*, Venise, Ongania, 1890, pag. 239 e G. T. Rivoira, *Le origini dell'Architettura Lombarda*, Milano, Hoepli, 1907, p. 197.

(3) A. Venturi, *op. cit.*, pag. 824.

(4) G. T. Rivoira, *op. cit.*, pag. 187.

(5) A. Venturi, *op. cit.*, pag. 93 e 94.

subito si comprende la ragione di elementi romani per l'attaccamento alla tradizione, e lombardi per i facili rapporti con l'Italia superiore, non sembra spiegabile la presenza d'arte orientale in un territorio eminentemente terriero. A



Fig. 4. — Decorazione pittorica dell'Abside. *S. Donnino a Maiano.*

giustificarla del tutto ci porta valido aiuto un importante documento già pubblicato (1), ma del quale non si è giunti ancora a conoscere l'alta importanza

(1) U. Pasqui, *Documenti per la storia della città di Arezzo nel medio evo,* vol. I, Firenze, Viesseux, 1899, pag. 176. Fu in parte riprodotto anche nella recente pubblicazione: Giorgio Vasari, *Le Vite herausgegeben von Dr. C. Frey,* Münich, Müller, 1911, pag. 549 e seg.

nei riguardi dell'architettura. Esso dice che il vescovo Teodaldo nel 1026, conferma ed aumenta le donazioni fatte dai suoi predecessori Elemperto e Adalberto, a Maginardo, *prudenti viro atque arte architectonica optime erudito.... pro*



Fig. 5. — La Madonna del latte. *S. Donnino a Maiano.*

eo quod ipse architectus Ravennam ivit et exemplar ecclesiae sancti Vitalis inde adduxit atque solers fundamina in aula beati Donati, instar ecclesiae sancti Vitalis primus iniecit. Era così grande la fama dei monumenti ravennati da far muovere dopo cinque secoli dalla loro edificazione, gli architetti per prenderne *de visu* ispirazioni e disegni! Disgraziatamente il tempio di S. Donato, chiamato

dagli aretini il Duomo Vecchio, fu distrutto nel 1561 per ordine di Cosimo de' Medici, e male se ne potrebbe congetturare se ci valessimo del quadretto che lo riproduce nella sala dell'Archivio Capitolare di Arezzo; ma non mancano nell'aretino forme d'arte che si ricollegano a quelle che apparvero nel Duomo Vecchio, di cui ci occuperemo al più presto. E non è strano pensare che



Fig. 6. — Statua in legno (1ª metà del sec. XV).
S. Donnino a Maiano.

Maginardo architetto, a Ravenna abbia appreso oltre che i caratteri dell'arte che ivi era fiorita, i motivi di quella che in Oriente ancora si sviluppava di che approfittarono nelle costruzioni locali, gli oscuri maestri di murare a lui contemporanei, o di poco posteriori, come quelli di S. Donnino e Maiano. I quali, non immemori di tale insegnamento, mischiarono abilmente quei motivi ai romanici, avanti che questi prendessero il sopravvento.

Ed ora un ricordo agli affreschi che l'adornano — un tempo ne saranno state rivestite le absidi e le pareti — secondo la devota consuetudine in grande

uso specialmente nel '400 e nel '500 (1), di cui testimoniano le chiese sparse per le campagne di Arezzo. La finestrella absidale è dipinta anche nello sguancio interno a rami con foglie stilizzate, e alla sua sinistra si vedono traccie di una figura e a destra un santo vescovo, forse lo stesso S. Donnino, mitrato, con piviale rosso, pastorale ed un libro (fig. 4). I lineamenti marcati con rozzo fare grossolano, la povertà di disegno, i colori e le lunghe mani lo rivelano un ritardatario che operava nei primi del '400 sotto l'influsso di quei mediocrissimi artefici che successero in Arezzo a Spinello. La Madonna del latte (fig. 5) coperta da un manto verde, che si vede dipinta a fresco sull'altare a destra, si dimostra posteriore: è fortemente scurita nei colori, sta immobile, di prospetto e dietro ad essa s'intravede l'architettura di un trono. Ma, solennemente seduta col giglio in mano e il Bambino in collo quasi appeso alla mammella materna, quantunque superiore al precedente affresco, per espressione dimostra con quanto stento cercassero invano quei poveri maestri campagnoli, verità di vita, ristampando le forme altrui. E questo pittore pare che voglia imitare i più evidenti difetti di un aretino che visse fino alla metà del '400: Parri di Spinello, nell'allungata faccia della Vergine, nella smisurata lunghezza delle mani, nel ventre rigonfio del fanciullo. Al ricordo di queste povere cose aggiungiamo una statua in legno (proveniente da un abbandonato oratorio presso la fornace) alta metri 1,60 (fig. 6), di notevole interesse, perchè si unisca a quell'elenco di sculture toscane, in legno e in terracotta, pubblicato dal compianto De Fabriczy (2). Appartiene alla prima metà del secolo XV, ma l'antica policromia scomparve sotto una ridipintura, e nel secolo scorso si camuffò avvolgendola in una tela verniciata a guisa di manto che oggi sarebbe opportuno levare. È graziosissimo il Bambino dalla faccetta gaia, e dal corpo regolare, per quanto di proporzioni troppo minori a quelle della Madonna e il partito delle pieghe della corta veste apparisca un po' convenzionale. Il gruppo così primitivo, si ricollega alle tradizioni locali e il panneggiamento della Vergine, trito in qualche parte, dimostra che l'ignoto scultore vide le statue della lunetta della porta laterale del duomo di Arezzo.

Terminiamo riportando le iscrizioni delle vecchie campane firmate, una delle quali a caratteri gotici suona così: M · CCCC · L · MENTEM · SANTAM · SPONTANEAM · ONORE[M] · DEO · ETPATRIE · LIBERA | TIONEM · FRANCHVS · IERONIMI · DECORTONA · FECIT · TEMPORE · DOMINI · PETRI . ANTONII · FLO | RENTINO; e l'altra a caratteri umanistici: POPOLO ME FECIT | ✠ OPVS · IVLIANI · MARIOCTI · FLORENTINI · MCCCCCXI; segue la solita iscrizione, MENTEM · SANTAM, ecc.; quindi si legge: TEMPORE · D[OMINI] PETRI · SC̄I GIMINIANO e consunte si vedono ai due lati opposti, le immagini di S. Donnino e della Vergine col Figlio che vi furono rappresentate nella fusione. Queste iscrizioni, oltre che a completa illustrazione della pieve di Maiano, abbiamo creduto utile trascrivere perchè nel rivolgerci allo

(1) Di quei tempi molte chiese dei dintorni di Arezzo, furono dipinte d'affreschi votivi; ne rimangono ancora nella pieve a Sietina, nelle chiese di S. Firmina, di Agazzi, di S. Biagio a Monistero, nella cappella di Casa da Monte sopra Gragnone, ecc.

(2) C. De Fabriczy, *Kritisches Verseichnis Toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum beginning des Cinquecents* in *Beiheft zum dreiszigsten Band del Iahrb. der Koenigl. Preuss. Kunstsaml.* 1909.

studio delle arti minori porterà un nuovo aiuto alla loro storia la conoscenza dei nomi di quegli artefici umili ed ignoti che furono i fonditori di campane (1).

MARIO SALMI.

(1) Sappiamo che in quest'arte dettero nei secoli XIII e XIV maestri peritissimi Pisa ed Arezzo (iscrizioni di campane aretine furono pubblicate dal GAMURRINI, in Miscell. di *Erudizione e Belle Arti,* 1910 e scrisse recentemente erudite note sui fonditori, il CALZINI in *Rass. Bibliogr. dell'Arte Ital.*, n. 11-12, 1911; n. 4-7, 1912). Nel XV secolo anche Cortona ne conta dei valenti come Niccolò e Luca di Bondi e Nofri di Niccolò (TANFANI CENTOFANTI, *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1897, pag. 406. e G. MANCINI, *Il contributo dei Cortonesi illustri alla cultura italiana,* Firenze, 1898, pag. 28). Franchus Jeronimi, il cortonese che si firmò in una delle due campane di S. Donnino, non è improbabile che sia figlio dell'altro fonditore che lasciò il suo nome IEROLIMVS TOME DECORTONIO in quella fusa nel 1431, dell'abbandonato oratorio di Parnacciano, su di un monte sopra Palazzo del Pero.

TERRECOTTE INEDITE DEL MUSEO DELLE TERME.

NEL rapido e continuo incremento delle collezioni del Museo, anche quella delle terrecotte architettoniche e votive s'è andata accrescendo talmente di numero e d'importanza, da tenere un posto notevole tra le più cospicue dei musei italiani e stranieri.

Gli esemplari che la compongono, sono in massima parte fregi ornamentali « tipo Campana » ed erano stati già, i più importanti, singolarmente illustrati anche prima che fossero quasi tutti compresi nella grandiosa raccolta, che di questo genere di monumenti il Rohden ha di recente pubblicato con lusso di testo e di tavole (1). Dei pochi soggetti ancora non noti, di quelli più completi dei già noti e degli altri, che gli scavi e gli acquisti verranno indubbiamente provvedendo al Museo, sarà fatta, in questo *Bollettino*, a piccoli gruppi, la pubblicazione, la quale senza essere obbligata a una successione periodica e tanto meno, nell'ordine, ai criteri stilistici e cronologici stabiliti con metodo scientifico nell'opera suddetta, porti, senza troppo indugio, a conoscenza del pubblico, l'incremento della importante collezione.

Si è fatto rientrare in questa prima serie qualche esemplare non riprodotto dal Rohden, il quale, anzi, nella prefazione della sua opera, dichiarando le numerose difficoltà, per cui fu impossibile in un lavoro di selezione e di ordinamento durato dieci anni, seguire i trovamenti avvenuti in Roma e nei dintorni e i successivi incrementi delle collezioni pubbliche e private, lamenta soprattutto (2) di aver dovuto interrompere lo studio intorno alla nuova e ricca raccolta del Museo delle Terme perchè la Direzione, che doveva preparare essa stessa la pubblicazione delle terrecotte, negò il permesso insistentemente richiesto. Perchè la giusta e limitata riserva fatta dall'Ufficio e dall'autore pubblicata con singolare scrupolosità, sia equamente giudicata, occorre però aggiungere che la Direzione del Museo non poteva lasciar libertà completa di riproduzione per un certo numero di terrecotte, delle quali già si erano fatti o si stavano facendo acquarelli dai disegnatori dell'Ufficio; e che, pur avendo limitata la riserva al numero ristretto delle terrecotte policrome più importanti, nella

(1) HERMAN[illegible]DEN. *Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit*. Berlin und Stuttgart, 1[illegible]

(2) « Insb[illegible]st es ein schmerzlich empfundener Mangel, dass eine planmässige Durcharbeitu[illegible]u entstandenen reichhaltigen Sammlung in Museo delle Terme unterbleiben musste. Zuerst [illegible]ssicht gestellt, wurde die Erlaubnis nachhert verweigert, weil die Direktion eine eigene [illegible]ation ihrer Reliefs vorbereitete. Doch wird es mit wiederholten Besuchen durch Winnet[illegible] und dank der freundlichen Unterstützung seitens des Leiter der römischen Instituts gelu[illegible] sein, wenigstens das Wichtigste für unsere Sammlung aufzunehmen ». *Op. c.*, prefazione, p. VI

raccolta del Rohden, ne sono comparse alcune per le quali già erano eseguite (ed ora restano inutili nell'ufficio) eccellenti riproduzioni a colori; che infine la Direzione non avrebbe voluto affatto privare la grandiosa opera dei monumenti posseduti dal Museo, ma soltanto farne precedere una decorosa pubblicazione, che è sempre, specialmente per un pubblico Istituto, un ambìto dovere.

Del resto, tenuto conto del rilevante numero di fotografie già prima eseguite, e delle altre permesse in seguito, per intercessione dell'Istituto germanico, il numero delle terrecotte inedite restò assolutamente insignificante: e un po' per questo, un po' per le vicende seguìte nella Direzione del Museo, la pubblicazione non apparve più. Soltanto ora, dopo alcuni anni che l'autore dell'opera pubblicata, non ha rinnovata più la sua domanda, la quale non avrebbe forse avuto nuovamente esito negativo, essa provvede a pubblicare in piccoli supplementi gli esemplari non compresi nel *Corpus*, prenotando però che molti di essi rappresentano l'incremento della collezione, posteriore alla domanda del Rohden.

Col fine più generale, che la Direzione si propone, di far conoscere la parte non nota ancora delle terrecotte del Museo, va perciò congiunto l'altro più particolare di colmare la lacuna, più lamentata che effettiva, dell'opera del Rohden, e di provvedere nello stesso tempo con la dovuta sollecitudine la materia a un supplemento generale, che l'autore stesso riterrà, fra non molto, necessario, per la inesauribile novità dei soggetti attinti per questa ornamentazione alle più svariate fonti dell'arte e della vita antica, dai monumenti arcaici alle scene realistiche dell'età imperiale. A questo fine rispondono più specialmente le riproduzioni: perciò il testo, che le accompagna, è mantenuto nei limiti di una dichiarazione parca e senza pretesa.

*
* *

I. — **Fregio di rivestimento col mito di Apollo e Daphne.** (Tav. I). — È un frammento, nel quale sono rappresentate due figure. A sinistra è una giovane donna vestita di chitone, che, sfibbiato sulla spalla, ricade sul seno lasciando scoperta una parte del petto; sta seduta e appoggiata col braccio sinistro sopra una roccia. È volta di profilo a sinistra e, con la mano destra alzata verso il viso, solleva in mesta espressione un lembo del manto che le ricopre le gambe. Dietro ad essa la seconda figura di giovane uomo nudo, priva della testa e di un braccio, sta, sulla gamba sinistra, al piano del listello inferiore, e col corpo volto e alquanto inclinato verso la donna: riposa con l'avambraccio destro anche sull'altra gamba appoggiata avanti e in alto, sopra un gradino della roccia. Nella mano tiene un ramoscello, volto verso terra, e, con esso, altro oggetto indistinto.

Sotto il listello inferiore, nei vuoti di un ordine di piccoli festoni, è un fregio a palmette rovescie, legate con nastro a girali. Molte sono le tracce conservate di colore. Il chitone della figura muliebre era tinto di rosa, i capelli di rosso scuro, la roccia di rosso meno forte. Intorno alla figura virile e in qualche piccola parte di essa, nel ramo di alloro, sono tracce visibili di colore azzurro. Fu trovato nei lavori del Tevere.

Lo stato del rilievo non permette, in modo facile e chiaro, la interpretazione della scena; e nel campo mancano le parti accessorie che nei rilievi di

maniera pittorica manifestano spesso il significato della rappresentazione. La figura di donna non ha alcun attributo specifico, e l'altra, più caratteristica, è priva della testa e del braccio destro, che sarebbero, per la sua identificazione, particolari di capitale importanza. Tuttavia il contorno inferiore del mento, di cui appena si vede lo stacco dal fondo, fa conoscere che il giovane era imberbe; e la parte superiore del braccio sinistro, tirato indietro e staccato dal corpo, fa supporre che reggesse un attributo. Ma oltre a questi indizi molto vaghi, ve n'è un altro ben più importante, che basta forse a dare la giusta identificazione della figura: il ramo, certamente d'alloro, tenuto nella mano destra. È difficile nel repertorio di un artista industriale, che rappresentava tutte scene di facile ed elementare comprensione, immaginare una figura giovanile, imberbe, con ramo d'alloro, che non sia da riconoscere per quella di Apollo. E sarebbe superfluo citare tutti gl'innumerevoli casi, nei quali il dio, specialmente nelle monete e nelle gemme, ha il solo simbolo di poche fronde di lauro (1). D'altra parte si presenta spontanea e opportuna l'ipotesi che il braccio sinistro, portato indietro e non aderente al dorso, tenesse la cetra appoggiata al tripode o ad un qualsiasi sostegno naturale. A supporre questo induce anche la forma di quell'oggetto indistinto tenuto nella mano destra; nel quale, se si tiene conto delle notevoli imperfezioni della forma, assai grossolanamente ritoccate, come nel braccio sinistro della figura seduta, e delle proporzioni, qua e là alterate, è facile riconoscere il *plectron* della cetra, forse un po' esagerato nella grandezza, ma non certo più delle foglie di alloro che tiene insieme nella stessa mano.

La donna seduta, benchè non sia volta verso il giovane, pare che provi ritegno e dolore ascoltando le parole di lui, intento quasi a pregarla con ansiosa benevolenza. È priva di attributi, ma non va escluso che potesse averne, rappresentati solamente col mezzo del colore.

È dunque molto probabile che in questa scena si debba riconoscere Apollo, che implora l'amore di Daphne.

Sarebbe contro questa interpretazione tutta la tradizione letteraria, la quale rappresenta sempre l'avventura amorosa di Apollo col suo vano ma continuo inseguimento alla Ninfa, non giunta ad amare che trasformata nel simbolico alloro: tradizione non ignota all'arte, che vediamo, benchè raramente, anche seguita nei monumenti figurati. In un aryballos del Museo di Berlino (2) il mito è tradotto infatti nella medesima forma: Daphne corre spaventata e riluttante, Apollo l'insegue, minaccioso, col ramo di alloro. E anche in un affresco pompeiano (3) Daphne affranta dalla fuga cade sulle ginocchia; Apollo a tutta corsa la raggiunge e la prende con ambe le braccia.

Ma al tempo di Alessandro o poco dopo si crea dall'arte specialmente pittorica, una traduzione nuova e diversa da quella della poesia. Mentre questa si compiace, perchè trova al fine poetico più opportuno, a descrivere le opposte ansie della fuggitiva e dell'inseguitore, l'arte trova più conforme al suo scopo e all'indole sua la scena [illegible] e temperata. Anche trascurando quei monumenti, nei quali è dubbio se debba o no riconoscersi questo mito, le pitture campane offrono una serie di figurazioni più o meno variate, ma tutte informate a un carattere

(1) Cfr. Overbek, *Kunstmythologie, Apollon* (tavole delle gemme e delle monete).

(2) *Arch. Zeit.*, 1878, tav. 21, 3; Overbek, *Apollon*, p. 335; Reinach, *Repertoir des vases peints*, I, p. 423

(3) *Pitture d'Ercolano*, IV, tav. 27, p. 133; *Boll. dell'Istit.*, 1863, p. 131-132.

sentimentale. In un affresco del vicolo del Balcone pensile a Pompei (1), Apollo, seduto e appoggiato alla cetra, stringe il manto di Daphne, che guardando in alto con espressione di terrore, sta dinanzi a lui, ritta e appoggiata a una specie di base. In un altro (2) della così detta « Casa di Apolline e Coronide » la figura del dio è ugualmente seduta sopra una roccia; a questa appoggia una mano anche Daphne, a cui spuntano sulle spalle e sulla testa ramoscelli di alloro. In un terzo (3) è seduta la fanciulla, alla quale sorge un ramoscello di lauro sul capo; e Apollo, ritto dinanzi a lei, cerca attirarla per un lembo del manto.

La poesia e l'arte romana continuano anch'esse, indipendenti e discordi le due forme del mito. E mentre Ovidio, che l'apprende dai suoi preferiti poeti alessandrini, descrive Daphne ed Apollo fuggenti, *hic spe celer, illa timore* (*Met.*, I, 539), l'autore della terracotta, che imita anch'esso la scena, benchè più modestamente, da una pittura o da un rilievo ellenistico, non rappresenta l'amore contrastato nella fuga, ma con immobile tenacia vanamente implorato e fatalmente respinto.

Anche l'eclettismo dei tipi delle figure riporta questo rilievo romano a un originale di arte ellenistica. La donna seduta sopra una roccia è un motivo prediletto (4) da quest'arte, e la vediamo quasi nella medesima positura e con la stessa dolorosa espressione in altre terrecotte con scene di congedo, p. es. quella con l'abbandono di Arianna da parte di Teseo (ROHDEN, *op. c.*, tav. CXI). La figura di Apollo si rifà a un tipo, che si avvicina all'arte di Lisippo e che si trova imitato nella statua colossale di Nettuno del Museo Lateranense (5), nella statuetta in bronzo di Villa Albani (6) e in molti altri monumenti. Infine, più che ogni altra cosa, la concezione idillica e sentimentale tanto più intima quanto più è semplice la figurazione della scena, rivela nel nostro rilievo la nota fondamentale di quel ciclo così cospicuo di rilievi ellenistici, che fa capo a quelli di Palazzo Spada e che ha così nobili esemplari nei rilievi di Perseo e Andromeda, di Endimione e Selene nel Palazzo dei Conservatori (7).

* * *

II. — **Frammento di sima col mito di Omphale.** (Fig. 1). — Sopra il listello superiore è l'incastro per l'inserzione del fregio di coronamento. Nel campo, sul piano del listello inferiore aggettante, sono rappresentate due figure: una muliebre seminuda, stante sulla gamba destra e coperta, dalle anche in giù, dall'*himation* dal quale esce la gamba sinistra leggermente piegata, regge con la mano sinistra, verticalmente appoggiata alla spalla, una

(1) *Boll. dell'Istit.*, 1863, p. 130; HELBIG, *Wandgemälde*, tav. XII, n. 212.

(2) *Boll. dell'Istit.*, 1867, p. 41; HELBIG, *Wandg.*, n. 213, tav. VI.

(3) *Museo Borbonico*, XII, 33; *Boll. dell'Istit.*, 1863, p. 132; ROSCHER, *Lexicon*, I, p. 954.

(4) CULTRERA, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 162; RIZZO, *Rilievo ellenistico di Genova* in *Röm. Mitteil.*, 1911, p. 330, tav. VIII.

(5) HELBIG, *Führer*, 1913, n. 1188; BAUMEISTER, *Denk. d. kl. Alt.*, III, p. 1392, fig. 1540; LOEWY, *Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik*, p. 10.

(6) OVERBEK, *Kunstmythologie* III, p. 255; *Atlas* XI, 5 e XII, 30.

(7) SCHREIBER, *Hellen. Reliefbilder*: rilievi di Palazzo Spada, tav. III-IX; di Perseo e Andromeda e di Endimione e Selene n. XII-XIII. A questi va aggiunto il citato *Rilievo ellenistico di Genova* in *Röm. Mitt.*, 1911, p. 330.



Tav. I. — Apollo e Daphne.

clava e guarda e tende la destra verso un amorino che si muove verso di lei porgendole uno *skyphos* (1). È Omphale, che ha già sottoposto al suo dominio Ercole prendendone gli attributi e assumendone l'atteggiamento grave e solenne. Dalle proporzioni del frammento conservato si può arguire che manchi quasi una metà del fregio. La rappresentazione completa dunque comprendeva forse, alla sinistra di Omphale, anche la figura di Ercole, probabilmente vestito del



Fig. 1. — Omphale.

chitone, e quella di qualche altro Amorino, che gli scherzava intorno o gli porgeva la rocca per filare.

Il mito di Ercole e di Omphale, entrato nel dominio dell'arte, in modo sicuro, soltanto dopo Alessandro, ebbe svariate e molteplici traduzioni nella grande e nella piccola arte greca e romana. In un rilievo del secondo secolo d. C., conservato nel Museo di Napoli (2) è rappresentata la fase iniziale della avventura dell'Eroe con la regina dei Lidi: questa poggia una mano sulla spalla e pare umilmente rivolta all'amico, che ha alla sinistra, ancora armato della clava e provvisto della spoglia del leone. Anche in un altro rilievo romano dello stesso

(1) *Notizie Scavi*, 1908, p. 326.
(2) Roscher, *Lexicon*, III, 1, p. 895, fig. 7.

Museo (1) Omphale è ancora coperta del manto femminile, che cerca di tirar giù dalla spalla, mentre ha già sul capo la pelle del leone e pare inviti un amorino ad avvicinarsi ad Ercole seduto alla sua sinistra. Ma in questi rilievi o in altre figurazioni romane del mito, è temperato l'umorismo che dai travestimenti e dalle pose invertite dell'eroe e della regina trae l'arte ellenistica per le rappresentazioni che ci sono conservate, specialmente in pitture pompeiane, in gruppi di statue, in rilievi di vasi.

Nella terracotta del Museo delle Terme, benchè la figura di Omphale abbia una posa di poco variata da quella nei rilievi romani del Museo di Napoli, tuttavia nella espressione scherzosamente solenne, nel modo imponente di tenere la clava, nel gesto comicamente grave e imperioso col quale si volge all'amorino, che le porge sollecito lo *skyphos*, è trasfuso il senso di una finissima caricatura.

Nei più noti monumenti ellenistici Omphale conserva ancora parte della sua naturale mollezza, che dimostra o appoggiandosi dolcemente col gomito a un pilastrino (2), o volgendosi, come nel gruppo del Museo di Napoli, benevolmente verso Ercole in abito femminile, e tenendo con disinvoltura appoggiata in terra la clava (3), o sedendo con troppo inerte abbandono nel carro trionfale tirato dai Centauri (4). Nella nostra terracotta invece è presentata non solo con gli attributi di Ercole, ma in una delle sue più classiche pose, la quale mentre nell'eroe giova a esprimere tutta la sua effettiva potenza, nella sua debole dominatrice rende più forte il contrasto fra i simboli ed il soggetto e più intensamente efficace l'effetto eroicomico della amorosa avventura.

L'originale dal quale deriva questa figurazione non ci è noto per altre repliche, ma è molto probabile che esso fosse un rilievo o una pittura della numerosa serie dei monumenti ellenistici, che illustrarono il mito.

Il rilievo benchè frammentato anche nelle figure, danneggiate nelle teste, è abbastanza fresco e in qualche parte ritoccato con la stecca, specialmente nelle ali dell'Amorino: i contorni sono quasi tutti resi più netti con piccoli solchi. Ambedue le figure sono bene staccate dal fondo, ma alquanto tozze e massicce e conservano visibili tracce di colore azzurro e rosso. Fu trovato negli sterri fatti a Villa Patrizi per il nuovo palazzo delle Ferrovie dello Stato.

III. — **Frammento di fregio di rivestimento con rappresentazione di una thensa** (Tav. II). — La piccola edicola presenta due lati ornati di figure di divinità. Nel lato lungo la prima figura da sinistra a destra è Mercurio col caduceo, col petaso e con la clamide affibbiata sulla spalla; la seconda, nel mezzo, un uomo barbato e nudo, probabilmente Ercole, con manto ravvolto attorno al braccio sinistro; la terza una figura muliebre non ben definita, che pare lo coroni. Sull'altro lato, di fronte, sotto il timpano, si riconosce una divinità muliebre col braccio destro sul capo, in atto di riposo, e un'altra, di mezzo, virile e barbata, con lo scettro, probabilmente Giove; la terza, di destra, manca. Proviene dal Palatino, misura cm. 18 × 11.

(1) *Bull.*, 1858, p. 137.
(2) BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 1302; HELBIG, n. 1140.
(3) ROSCHER, *Lexicon*, III, 1, p. 891, fig. 2.
(4) ROSCHER, *Lexicon*, III, 1, p. 898, fig. 8.

Il Rohden (p. 135, fig. 253) pubblica un piccolo schizzo del frammento e fa l'ipotesi che questa forma di tempietto rappresenti una cassa portata sopra un carro, al seguito di una pompa trionfale: la figura del trionfatore sarebbe emersa sopra l'orlo della cassa; a destra sarebbero stati i cavalli che tiravano il carro. Che l'edicola fosse sopra un carro, benchè di questo nè dei cavalli nè del guidatore o delle redini non sia rimasta alcuna traccia, è molto probabile, perchè l'unica altra ipotesi possibile, che cioè il rilievo riproduca uno di quei numerosi monumenti con rappresentazioni di cerimonie religiose e sacrifici compiuti dinanzi ad un tempio, che per lo più è scolpito, in piccole proporzioni, in secondo piano e in alto, va esclusa per la maniera troppo sommaria con la quale sono tracciate le linee architettoniche e per la collocazione troppo arbitraria delle figure di divinità; ma non è possibile che la parte superiore della figura del trionfatore sporgesse al di sopra della cassa. Se la serie dei fregi, di cui il nostro faceva parte, rappresentava veramente una pompa trionfale, il trionfatore doveva essere su altra tavoletta e sul vero carro di trionfo coronato da un Genio o da uno schiavo, come si vede nelle figurazioni delle pompe trionfali sugli archi e sulle colonne istoriate (1).

La composizione del fregio delle figure non corrisponde a un preconcetto ordinamento. La matrice rilevò soltanto la massa delle figure, a cui il ritoccatore dette poi la forma definitiva ribadendo le parti incerte e aggiungendo le mancanti. Molte delle accessorie (e non delle accessorie soltanto) consistono infatti solamente nel contorno di una linea incisa e non aggettano punto dal piano. Ciò prova che il ritoccatore (al quale era riservata in questi fregi la maggior parte del lavoro) poteva anche dare a una figura una posizione piuttosto che un'altra e anche rendere una piuttosto che un'altra figura. Sicchè, mentre nel nostro esemplare i pochi, ma vigorosi e incisivi colpi di stecca rivelano maestria di artista, in altri, pure della stessa forma e officina, l'effetto di questi particolari poteva anche essere scadente o mancare del tutto.

In un rilievo romano, in marmo, tardo e mal conservato, del Collegio dei Siro-Maroniti in Roma, è rappresentata la *Thensa Capitolina* (2): un carro sacro, a due ruote e a quattro cavalli, che trasporta un modello di tempietto, fra i cui pilastri e sotto il timpano frontale, sono le tre figure stanti della Triade Capitolina. L'edicola rilevata sulla terracotta del Museo delle Terme, supposto, come è probabile, che fosse sopra un carro, non differisce da quella del rilievo in marmo che nella figurazione del fregio. Il Rohden pone il dubbio che le due figure frontali conservate possano essere della Triade Capitolina; ma mentre quella di mezzo sembra sicuramente Giove, la prima, alla sua destra, non è certo quella di Minerva, e non è facile riconoscerla neppure per quella di Giunone, che in quell'atteggiamento non è solitamente rappresentata. Il ritoccatore, che non aveva impegni nei dati della matrice per la determinazione dei tipi, come nel lato lungo così nel corto, avrà probabilmente seguito l'uso, molto comune, di quei cortei di divinità, che nei rilievi dei vasi, nei puteali, nelle pitture furono largamente esemplificati senza alcun significato d'insieme. Di

(1) Vedi il rilievo trionfale di Marc'Aurelio, HELBIG, *Führer*, 1913, n. 892; STRONG, *Roman Scultur*, pl. XC, 3; e nelle riproduzioni della piccola arte, lo Scyphus del Tesoro di Boscoreale con la pompa trionfale in onore di Tiberio, *Monuments Piot*, V, tav. 35, 1.

(2) SORRENTINO, *La Thensa Capitolina sopra un bassorilievo romano* in *Bull. Com.* 1910, pagg. 49-52, tav. V.

questa libertà di composizione pei ricchi fregi di avorio, di argento (1) e di bronzo che ornavano le *thensae* (fossero votive o conservate nell'*aedes thensarum* (2) per contenere effettivamente e trasportare, in occasione di feste e giuochi, gli attributi degli dei dal Campidoglio al Circo Massimo) (3), è prova l'eclettismo dei soggetti scolpiti su quella del Palazzo dei Conservatori, e la varietà dei rilievi che in minime proporzioni si vedono riprodotti anche nelle *thensae* effigiate sulle monete (4).

***

IV. — **Fregio di coronamento con figura di pantera** (Fig. 2). — Il fondo è ornato in basso da un meandro e nella parte superiore da una fila di palmette sotto un bordo centinato. Sopra questa decorazione a bassissimo rilievo si stacca quasi a tutto tondo una grande figura di pantera, che occupa l'intero campo della lastra e certamente lo superava con la testa, che manca. La fiera, volta a destra, mentre ha sollevate le zampe anteriori quasi nell'atto di assalire, ha la coda e la seconda metà degli arti posteriori convertiti in robuste foglie di acanto, che formano tre volute simmetriche profondamente incavate. Proviene dal Tevere.

Questo genere di decorazione a motivi vegetali combinati con figure di animali, assai prediletto pei grandiosi fregi dell'arte romana, è molto comune anche nelle terrecotte « tipo Campana ». In queste generalmente sono comprese due figure di fiere con la metà posteriore del corpo convertita in cespi di foglie, e gradienti per lo più simmetricamente e da opposta parte, ai lati di un cratere. Con una figura sola, che occupi tutto il campo di una lastra e che doveva avere in altro esemplare simile la corrispondente simmetrica in senso contrario, si conoscono due parti di sima con protome di leone, il quale si continua in un fusto vegetale terminante con girali e caulicoli (5). Ma mentre queste appartengono al periodo della più bella fioritura di questa decorazione architettonica, il fregio con la figura di pantera del Museo delle Terme, è del periodo discendente, ed è, per tempo, tanto lontano da esse quanto gli ornati a volute di acanto pesanti, fitte, profondamente intagliate di quel genere di acroteri, di cui due magnifici esemplari vennero anche recentemente scoperti negli sterri di Montecitorio, o di quei fregi simili del Museo lateranense, sono lontani dagli ornati, nello stesso motivo, dell'*Ara Pacis*.

Anche in un fregio romano in calcare, trovato nelle vicinanze di *Colonia Thuburnica* (regione di Ghardimaou nell'Africa del Nord) (6), che va riferito ad un originale molto più antico, è ripetuto il solito motivo delle pantere gradienti verso il cratere intermedio; ma le due figure ornamentali conservano, in esso, in maniera molto singolare (7), il loro primitivo carattere

(1) *Festus*, p. 364.

(2) Mommsen, *Annali*, 1858, p. 203; Staehlin, *Die Thensa Capitolina*, *Röm. Mitteil.*, 1906, p. 372 e segg.

(3) Daremberg e Saglio, *Dictionn. Ludi*, III, 2, p. 1378.

(4) Cfr. Babelon, *Rubria*, 1, 2, 3; Cohen, I, *Augusto*, n. 8, 76.

(5) Rohden, *op. c.*, tav. LXVI, 1, 2.

(6) *Revue Arch.*, 1902, I, p. 332-335.

(7) Questa maniera ricorre anche in due statuette di pantere in bronzo della collezione Rotschild, delle quali una ha tralci di edera serpeggianti in tutta la parte anteriore del corpo, l'altra il dorso avvolto da due rami che si ricongiungono nel petto. *Monuments Piot.*, IV, p. 106-114, tav. X..



Tav. II. — Frammento di fregio rappresentante una Thensa.



44 : 30.

Fig. 2. — Figura ornamentale di pantera.



23 : 20.

Fig. 3. — Busto muliebre tra ornati vegetali.

dionisiaco nella coda convertita quasi in un alberetto di vite con rami e con pampini. Anche nei fregi « Campana » più antichi, nei quali si riconosce l'influenza dell'arte fittile ceretana, vediamo mantenuto il simbolo orgiastico del *thyasos* nei tirsi, che s'incrociano obliquamente con le figure rampanti delle pantere (1); e in quelli dell'età augustea troviamo protomi di pantere con satiretti cavalcanti e stringenti corone di edera, che circondano il collo delle fiere. Ma nella nostra terracotta la figura della belva con gli arti convertiti in robuste volute di acanto, che giovano all'effetto della massa ricercato dallo scultore, ha perduto anche l'ultima traccia del primitivo ed unico significato orgiastico, col quale era stata introdotta nell'antichissima arte greca e greco-orientale insieme con la figura di Dioniso.

Il procedimento tecnico della sua fabbricazione è quello dei grandi rilievi frontonali etrusco-laziali: la figura ad altorilievo, ottenuta da una forma fu riportata sullo sfondo tratto da altra matrice; ma l'ostentazione della massa ha prevalso sulla cura della finezza.

Tra gli ornati dell'arte monumentale si può trovare per la nostra terracotta un termine di confronto stilistico e cronologico, nelle due lastre marmoree con fogliami di acanto ad altorilievo e protomi di fiere uscenti da essi, rinvenute nel Foro Romano presso la Basilica Emilia e murate, attualmente, nella vicina costruzione medioevale (2). In questa classe di fregi a motivi combinati di figure e di forme vegetali, la ricerca dell'effetto col sovraccarico va prevalendo sempre più su quella del fine e del bello. Nel genere di questi monumenti, che possono come la terracotta assegnarsi alla seconda metà o alla fine del secondo secolo, seguirono infatti, negli ultimi decenni del terzo, fregi come quelli del Tempio dedicato al Sole da Aureliano (3), nei quali l'inverosimiglianza della composizione va pari alla volgarità della esecuzione.

*
* *

V. — **Cornice angolare con rilievi ornamentali** (Fig. 3). — Vi è rappresentata una testa muliebre giovanile con collo uscente da un calice di foglie: da questo sorgono anche due viticci, che si svolgono verso destra ad anse alternate, nelle quali sono modellati bellissimi fiori a calici e a rosoni. La parte destra, benchè tagliata obliquamente, è completa: della metà sinistra invece, congiunta ad angolo retto con la prima, è conservato soltanto il piccolo tratto, sul quale sono rilevati il nascimento e la testa. È notevole il particolare tecnico della formazione dell'angolo, il quale risulta dalla piegatura della lastra piana, prima che fosse esposta al fuoco. Questa piegatura si dovette fare a destra del busto, il quale rimase perciò quasi esattamente di fronte rispetto al lato sinistro e di profilo rispetto al destro: venne così a scomparire lo spazio, che doveva intercedere tra la figura e i viticci e i fiori più prossimi: non si comprenderebbe altrimenti in un ornato composto con tanto corretta disposizione, che il profilo della testa rasentasse quello delle foglie e dei rami. Con la rarità, che deriva dalla sua destinazione in un angolo di portico interno o di giardino,

(1) Rohden, *op. c.*, tav. I e II.

(2) Huelsen, *Il Foro Romano*, 1905, p. 112, fig. 52.

(3) Huelsen, *Bull. Com.*, 1895, p. 39 e seg.; Jordan, *Topographie der Stadt Rom*, I-3, p. 453; *Notizie Scavi*, 1908, p. 231-234, figure 1-4.

va perciò notato anche il modo semplice, benchè non tenuto rigorosamente alle norme architettoniche, di risolvere la difficoltà del fregio angolare. Il motivo ornamentale della testa muliebre uscente da un calice di fiore è da riportare all'arte etrusco-ceretana (1): questo rilievo è perciò forse di transizione dai rilievi più antichi nei quali l'influsso dell'arte greca ed etrusca fu più diretto (2), a quelli, del genere corrispondente, dei tempi augustei. Fu trovato nei lavori del Tevere.

*
* *

VI. — **Frammento di sima con lotta di un leone e di un grifo** (Fig. 4). — Un leone ha addentato un grifo all' attacco dell' ala destra, vicino al petto,



18 : 19.

Fig. 4. — Lotta di leone e di grifo.

ed è stato a sua volta addentato sopra il collo: ma mentre in una delle zampe anteriori è stato afferrato da una delle posteriori del grifo, e ha conficcato gli artigli dell'altra zampa nel fianco di questo per rendere l'attacco delle zanne più profondo, il grifo ha, con più abile mossa e con maggiore violenza, stretto l'avversario sopra le spalle, fra gli arti anteriori.

La lotta è rappresentata nel momento del massimo accanimento e le due fiere sono intrecciate con artistico effetto in un gruppo molto serrato, che, non alterando punto la naturalezza dell'azione, ne presenta chiaramente tutti i particolari.

Il fregio intero rappresentava una lotta di tre fiere, due grifi che attaccavano da parti opposte un leone. Nel frammento del Museo delle Terme è

(1) Martha, *L'art etrusque*, p. 282, fig. 9.
(2) Rohden, *op. cit.*, tav. IV, VII.

compresa soltanto la metà sinistra del gruppo: con l'intera rappresentazione non si conosce nessun esemplare. Era però nell'antica collezione Campana (1) un altro frammento (completato con restauro e ora conservato nel Museo del Louvre) (2), che comprende la parte destra del gruppo e che avvicinato a questo, di cui ci occupiamo (salvo forse una piccola parte intermedia di congiunzione) dà tutto l'insieme del fregio.

Il frammento della Collezione Campana nel disegno molto manierato, riprodotto anche dal Baumeister (DENKMAELER, II, p. 1125), fu restaurato esattamente: il che dimostra che altri frammenti del medesimo fregio o altri monumenti con la medesima figurazione, furono tenuti presenti dal restauratore. Vi sono conservate alcune tracce di colore: azzurro sul fondo, sopra il listello; giallo nella criniera e in altre parti del leone. Era nel Museo Kircheriano.



24 : 14.

Fig. 5. — Leonessa che assale un cinghiale.

* * *

VII. — **Frammento di sima con lotta fra leonessa e cinghiale** (Fig. 5). — Il soggetto appartiene al secondo dei tipi di questo genere di fregi decorativi distinti dal Rohden, e rappresenta un cinghiale assalito da un leone e da una leonessa. Non esiste l'esemplare completo e il nostro frammento contiene una parte non conosciuta della figurazione. Una leonessa volta verso destra ha afferrato con la zampa destra e ha addentato a una coscia un cinghiale, il quale

(1) CAMPANA, *Antiche opere in plastica*, tav. LXXXII.
(2) ROHDEN, *op. cit.*, p. 162, fig. 309.

striscia con violenza per terra per isfuggire all'assalto. Il piano delle figure è indicato, come per lo più, dal listello inferiore; la natura del terreno da qualche



18 . 21.

Fig. 6. — Figura muliebre alata.

piccola pianticella erbosa. La cornice superiore manca; il lato sinistro finisce senza frattura.

L'intera figurazione ornamentale, che comprendeva il gruppo delle tre fiere, si può ricomporre, salvo forse una piccola parte intermedia, col nostro frammento, che comprende quasi la metà sinistra, e con un altro dell'*Antiquarium*

di Monaco (ROHDEN, *op. c.*, tav. V, 2, p. 161), che rappresenta la metà destra della medesima scena.

I caratteri stilistici molto simili dei due frammenti e la tecnica molto accurata lasciano anche supporre che gl'interi esemplari, ai quali essi appartennero, non solo ebbero una comune derivazione da un modello forse dell'ultimo secolo della repubblica, ma che furono anche ambedue produzione dell'arte romana del tempo di Augusto. Non vi sono conservate tracce di colorito. Proviene da Ostia.

* * *

VIII. — **Antefissa con figura muliebre alata** (Fig. 6). — Si conserva soltanto la parte superiore col busto fino alla cintura. La figura è vestita del chitone manicato e, sopra di esso, di peplo affibbiato sulle spalle. Le braccia abbassate lungo i fianchi sono troncate a metà: delle ali aperte e distese sono rimaste soltanto le parti di attacco. La testa leggermente volta a sinistra ha il viso ovale; i capelli raccolti in trecce tirate indietro dalla fronte, formano un'acconciatura a spicchi e sotto la nuca restano sciolti e scompigliati in una massa ondulata. Sopra il capo è una specie di *polos*, ornato di rosette, di sopra al quale pare che scenda un velo. Un foro sopra il *polos* forse serviva per il menisco. Proviene dal Palatino.

La figura è a rilievo così alto che parrebbe modellata a tutto tondo; invece l'artista, volgendone un po' la testa a sin. ha evitato completamente il sottoquadro dalla parte più esposta del viso, ed è riuscito quasi a nascondere quello della parte opposta, restata inevitabilmente massiccia e piatta dal punto più sporgente sino al piano dello sfondo.

Il tipo tenuto presente dallo scultore dell'antefissa, pare quello notissimo della Artemis alata (volgarmente Artemis Persica), che stringe con le mani abbassate due leoni, gradienti ai suoi fianchi; ma in una certa asimmetria nelle parti conservate delle ali, nel movimento per quanto lieve della testa e del collo, e, in generale, di tutte le forme, si vede un'imitazione libera dalla rigidezza arcaica. La testa infatti sia nell'ovale del viso dall'espressione serena, che nell'acconciatura a spicchi dalla fronte all'occipite ricorda la cosidetta Kora di Monaco (1).

* * *

IX. — **Maschera barbata rappresentante Acheloo** (Fig. 7). — Ha la figura di vecchio barbato con corna e orecchie di toro, ed è rappresentato di prospetto: guarda un po' in alto e di fronte. Non ha piano di sfondo, ed il contorno, con le corna piccole e divergenti, con le orecchie distese in fuori, con la barba unita e arrotondata, manifesta il carattere architettonico della terracotta, la quale decorava forse l'architrave di qualche edificio, in serie con altri esemplari della stessa matrice o di matrici rappresentanti altre divinità fluviali in forme taurine. Manca alla testa la sua parte sinistra per una frattura che dalla base del corno va obliquamente alla punta della barba. È frammentato anche l'orecchio destro. Non ha tracce di colore. Pervenne al Museo per acquisto.

Questa terracotta, benchè per i suoi caratteri tecnici, non possa risalire oltre la metà del I sec. dell'impero, è derivata in modo non dubbio, da un tipo

(1) FRIEDERICHS-WOLTERS, *Die Gypsabgüsse antiker Bildwerke*, n. 1520.

arcaico molto noto e comune nell'arte classica. Acheloo è rappresentato nella terza e più frequente (1) fase della sua metamorfosi, come toro con testa umana (2). Così trovasi disegnato in un'anfora vulcentana a figure rosse nell'atto che sta



Fig. 7. — Maschera di Acheloo. 33 : 39.

per ingaggiare la lotta fatale con Ercole (3): così trovasi rappresentato in un altro vaso col medesimo mito (4).

(1) Le altre due forme nelle quali l'arte e la letteratura antica presentarono in maniera ideale il fiume dell'Etolia (Acheloos κρείων di Omero, *Il.* 21, 194) sono, come è noto, a figura di vecchio cornuto, come nelle monete di Metaponto (HEAD, *Hist. Num.*, p. 163) e come Ovidio stesso lo descrive (*Metam.*, IX, 8-88); e a figura di mostro marino con busto e testa umana (GERAHARD, *Auserl. Vasenbilder*, 2, tav. 115).

(2) SOPH., *Trach.*, 13.

(3) *Annali dell'Ist.*, 1839, p. 265-271, tav. d'agg. Q.

(4) *Arch. Zeit.*, 1862, Taf. 168, 1; BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, p. 2, fig. 4.

Ma molto più comunemente Acheloo è figurato nella sola maschera umana con corna taurine. Lo troviamo infatti sulle monete di molte città greche specialmente della valle del fiume. Fra esse oltre alle monete di Leucas (HEAD, *Histor. num.*, p. 279), di Oeniadae (p. 281), di Stratus (281-282), di Thyrrheium (p. 282), ne vanno segnalate particolarmente due della Lega Acarnania (229-168 a. C.) (1), che nel rovescio rappresentano di profilo l'identico tipo imitato nella terracotta. E più frequentemente ancora che sulle monete greche la maschera barbata e cornuta di Acheloo è rappresentata nella scultura e nella orificeria etrusca, che l'ebbe tra le sue forme più elette (2).

In un rilievo greco della Collezione Sabouroff (3) è scolpita in mezzo ad una serie di figure, che l'adorano disposte in semicerchio attorno ad essa. Questo uso di adorazione risale ad un'antichità molto remota ed ha stretta analogia con quello di adorare Bacco nelle feste campestri nella medesima forma di maschera cornuta. Sicchè in questa analogia si può vedere quasi l'identità dei due geni primitivi: ed è perciò anche probabile che ambedue le figure, come elementi ornamentali, potessero essere adottati nei medesimi ordini di fregi architettonici.

Con la fine dell'epoca greca ed etrusca sembrava perduto per l'arte romana il tipo artistico di Acheloo: del quale infatti, se si eccettua un graziosissimo bronzo (applique) del I sec. d. C., conservato nel Museo di Saint Germain en Laye, cesellato e ritoccato al bulino con rara perfezione (4), e un tardo bassorilievo del Museo di Cilli (Stiria) (5) rappresentante una protome taurina di prospetto e in iscorcio, a testa virile sbarbata con corna e orecchie di toro, derivata anch'essa da un tipo di Acheloo a personificare forse un altro fiume, si può dir finita la tradizione figurata. Tanto più importante perciò appare la nostra terracotta che, imitandolo probabilmente da un esemplare etrusco, ce lo ripresenta per la prima volta nella sua forma più classica del V sec. a. C.

La simmetria inalterata delle masse, gli archi sopraccigliari leggermente mossi sotto l'increspatura della fronte, la bocca semiaperta tra le ciocche stilizzate della barba, che le formano un bordo rilevato, danno alla testa un'espressione di ideale gravità, che ricorda con fedele corrispondenza quella di una testa ad erma di Giove Ammone del Museo di Napoli (6), e mantengono ancora attraverso tutte le riproduzioni per cui il modello giunse all'artista romano, i principali caratteri arcaici dell'originale, da cui la scultura deriva.

*
* *

X. — **Antefissa con figure di Menade e di pantera** (Fig. 8). — È di forma rettangolare contornata ai lati da una fila di perline, in basso da fregio

(1) *Catalogue of Greek Coins Thessaly to Aetolia*, p. 169, n. 20; p. 170, n. 21, tav. XXVII, numeri 7 e 8.

(2) MARTHA *L'art etrusque*, tav. I, n. 11, e p. 576, 594; *Impronte dell'Istituto*, V, 23.

(3) FURTWAENGLER, *La Collection Sabouroff, Reliefs votifs offerts à des Divinités de la Nature*, pl. XXVII et XXVIII.

(4) REINACH, *Description raisonnée du Musée de Saint Germain en Laye. Bronzes figurés de la Gaule Romaine*, n. 83, p. 88-90.

(5) CONZE, *Röm. Bildwerke einheim., Fundorts in Oesterreich*, II, p. 11, tav. XVI. — GIGLIOLI, *Catalogo della Mostra archeologica nelle Terme di Diocleziano*, p. 56.

(6) BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, p. 66, fig. 68.



20 : 30.

Fig. 8. — Menade con pantera.

di ovuli. Rappresenta una figura di Menade che conduce una pantera e si muove lentamente verso sinistra. Veste il chitone leggero, lungo fino ai piedi, e un velo che svolazza, come un'ala, in ampia curva dietro la spalla sinistra, ed è trattenuto per un lembo con la mano abbassata. Alla destra di pari passo cammina la fiera, obbediente alla fragile collana di edera, che sembra tenuta con la stessa mano, che regge obliquamente il tirso. La Menade e la pantera si guardano, quella abbassando mollemente la testa, questa volgendola indietro e in su con benevola fierezza.

L'esemplare è tratto da una forma stanca, la quale non ha dato molto nitidi i tratti del viso e i contorni delle figure. Mancano alla tavoletta i due angoli superiori e una piccola parte del manto svolazzante, che vi è stata aggiunta mediante un calco tratto da un altro esemplare che possiede il Museo, uscito quasi certamente dalla stessa matrice, e trovato, come questo, nei lavori del Tevere. Non vi sono tracce di colore.

Due osservazioni si possono fare sul gruppo di queste figure. La prima relativa alla concezione idealistica del tipo della Menade, la quale, invece che essere abbandonata alla sfrenatezza orgiastica, è contenuta in un'insolita compostezza, che si rivela non solo nella corretta movenza delle forme, nell'acconciatura non troppo scompigliata dei capelli, nel panneggio che ricopre quasi accuratamente tutto il corpo, ma specialmente nella grazia scevra di ogni convulsa passione, con la quale pare che accarezzi scherzando la pantera. Questa dal canto suo ha deposto ogni feroce istinto verso la sua mite dominatrice.

La seconda osservazione riguarda la maniera dell'artista, il quale per la ricercata sveltezza delle figure ha trascurato le loro proporzioni. L'altezza complessiva della Menade è infatti esagerata rispetto allo sviluppo delle parti, e le gambe sono eccessivamente lunghe rispetto al busto. Da ciò è risultata una figura esile, pieghevole, agilissima benchè poco mossa. Anche la pantera ha forme insolitamente slanciate.

Questi caratteri, non dovuti certamente allo scultore della terracotta, furono tradotti dal modello imitato, che forse faceva parte di una maggiore composizione dell'arte ellenistica: e in quest'arte anzi determinano una *maniera* particolare, che si può riconoscere anche in altri monumenti.

Il rilievo di Villa Albani rappresentante un'esile e snella figura di Amore-Satiretto (1), che scherza graziosamente con una pantera, alla quale porge un piede per farle appoggiare una zampa e mostra la punta del tirso, è un esempio non solo della concezione e della reale fusione di due tipi diversi, ma anche della maniera di rendere idealmente sottili e leggere le forme. La nostra figura di Menade, senza la pantera ed il tirso, potrebbe anche valere come un tipo di Nike o di Psiche: e se tra il braccio sinistro e le pieghe del manto svolazzante dietro la spalla, fosse, non solo tracciata nel contorno, come forse avrà pensato di fare l'artista, ma effettivamente disegnata un'ala, avremmo nel nostro rilievo una figura gemella dell'Amore-Satiretto di Villa Albani (2).

Giuseppe Moretti.

(1) Helbig, *Führer*, 1913, n. 1865; Schreiber, tav. LXII.

(2) Anche più conveniente pare il confronto quando si pensi alla facilità con cui l'arte ellenistica assimilava nelle forme e avvicinava nelle composizioni i tipi delle Menadi con quelli di Eroti bacchici. Cfr. Matz-Duhn *Ant. Bild. in Rom.*, II, n. 2753; 2754; 2757.

DI UN RINOCERONTE MARMOREO
DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

(PRETESO FALSO DI POMPEI).

ALLA « *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* » di Berlino è stata fatta, in questi giorni passati, e immediatamente diffusa dalla stampa straniera e nazionale, una comunicazione con la quale uno studioso tedesco, il signor Harry David, ha affermato due cose: e la prima è che un rinoceronte marmoreo ad altorilievo del Museo Nazionale di Napoli è copia evidente di un disegno del Dürer; e la seconda è che quel rinoceronte marmoreo è dai cataloghi dato come proveniente da Pompei, ciò che costituirebbe un esempio assai piccante di falso, per non dir peggio. Non è necessario dire che è proprio questa seconda affermazione che ha dato le ali alla comunicazione dello studioso tedesco.

Di queste due affermazioni la prima è esatta, la seconda falsa. E i termini delle cose sono questi.

Conservansi nel Museo Nazionale di Napoli tre piccolissimi marmi, esposti anche ora l'uno accanto all'altro. Il primo (che porta il numero 6566 su cartellino bianco) misura non più che m. 0,26 × 0,24 e rappresenta un camello rivolto a destra, in atto di levar la testa come per mandar giù l'acqua, di cui l'onda fluisce dalla bocca aperta di un mascherone, una testa giovanile imberbe, dal naso rincagnato, dagli occhi semichiusi, dalla scatola cranica piatta, bruttissimo (fig. 1). Il secondo (che ha il n. 6567) misura m. 0,25 × 0,25 e rappresenta un camello volto a sinistra nello stesso atteggiamento e dinanzi ad egual mascherone: che è però barbato, ha un incerto copricapo, vuol essere un sileno e versa anch'esso dalla bocca l'onda, che il camello ha or ora bevuta (fig. 2). Il terzo (che porta il n. 6569) è di misura leggermente maggiore degli altri due nella lunghezza e cioè di m. 0,37 × 0,25, è inquadrato fra tre lati in una cornice a rilievo e rappresenta, volto a sinistra, il rinoceronte di cui ci occupiamo (fig. 3).

Nessun dubbio che questi tre piccoli marmi abbiano fatta parte di un unico insieme. Nessun dubbio che essi non sono di lavoro antico. Nessun dubbio che il piccolo bassorilievo del rinoceronte sia copia precisa del disegno del Dürer, di cui molte furono le edizioni e che si pigliò la cura di diffondere ampiamente nel mondo la Cosmogonia del Munster (v. BARTSCH, *Le peintre graveur*, pag. 147-49). Il Dürer ebbe agio di ritrarre dal vero quel rinoceronte portato nel 1515 a Lisbona e di là inviato dal Re Emanuele all'imperatore Massimiliano I, di cui Dürer ha lasciato così meravigliose immagini. Ma quando si dice *vero*, si dice sempre una propria visione del *vero*, e quella del Dürer è, anche in questo caso del nostro rinoceronte, così strettamente personale che

essa riappare tal quale nel marmetto del Museo di Napoli, con la stilizzazione, tutta sua propria, data ad ogni particolare del mostruoso animale: ed eguali sono, nel disegno come nel piccolo rilievo, quegli occhi tondi di cui egli ha cosparso la immane corazza, quell'ornato a baccelli che ne orla le varie parti, quel cornetto stranissimo sulla spalla e quella straordinaria decorazione di nove costoloni ed otto spicchi con cui il maestro ha adornato il gran ventre (fig. 4). L'arte, nei marmetti dei camelli, è scadentissima, perchè riproduce un originale non felice, forse scolastico; nel rinoceronte è migliore, per la eccellenza del modello che fedelmente riproduce; in tutti si rivela chiaramente come un'arte di bottega, servita forse a ornar di piccoli marmi appropriati una modesta fontana, evidentemente rivestita di stucco; da cui sono di gran lunga lontani gli splendori ed ogni magnificenza cinquecentesca, che qui s'invocherebbe del tutto fuor di proposito.



Fig. 1. — Rilievo marmoreo del Museo Nazionale di Napoli (n. 6566, della coll. Borgia, IV cl., n. 1).

Un tale esame dei tre piccoli rilievi che, tranne quello del rinoceronte, non avevano finora richiamato su di sè l'attenzione degli archeologi e degli artisti, così come quella dei zoologi, si compie solo ora, e di ciò dobbiamo esser grati al confronto del signor Harry David stabilito fra il rinoceronte del Museo e quello del Dürer. Il primo era notissimo, il secondo è venuto testè a portata di tutti nella pubblicazione dei « *Klassiker der Kunst* », dove è riprodotto alla pag. 270 del volume del « Dürer » e donde noi lo riproduciamo.

Tutto il resto — che è quanto dire tutto ciò che aveva dato sapor di agro alla modesta, ma utile notizia dello studioso tedesco — è come abbiam detto, falso: falso che quel marmetto sia mai stato rinvenuto in Pompei e falso che alcun catalogo lo abbia mai dato come tale.

Non il catalogo più recente — quello dei signori De Petra, Mariani, ecc. — che suol ritenersi come il catalogo ufficioso del Museo. Questo, in fatto, descrivendo quei rilievi ai nn. 555-557, sotto l'unica indicazione di « tre lastrine in bassorilievo, rappresentanti una un rinoceronte e le altre due cammelli », ecc., non solo non li dà come trovati in Pompei, ma li dice senz'altro di provenienza dalla collezione « Farnese », che, come ogni studioso sa, esclude assolutamente l'altra.

Non il catalogo che ha preceduto questo, redatto da E. Gerhard e da Th. Panofka, il quale, descrivendo, ai nn. 499, 500 e 509, brevissimamente i tre rilievi, si guarda bene dall'attribuirli a Pompei.

Non la pubblicazione, di circa un ventennio posteriore, fattane nel Museo Borbonico, dove l'ottimo nostro Bernardo Quaranta non sogna menomamente di dare quel rinoceronte o gli altri due rilievi come dissepolti in Pompei.

La falsa notizia, dunque, non è in alcun catalogo più o meno ufficiale ed archeologico nè italiano nè tedesco. Essa è, invece, evidentemente tratta da un unico libro in cui è solennemente consacrata, un'opera tedesca di carattere generale « *Die antike Tierwelt* », in cui Otto Keller, riproducendo il disegno del rinoceronte pubblicato dal nostro ottimo Quaranta, gli sottopone, non si sa come, la scritta « *Pompejanisches Relief* », dichiarandolo senz'altro proveniente

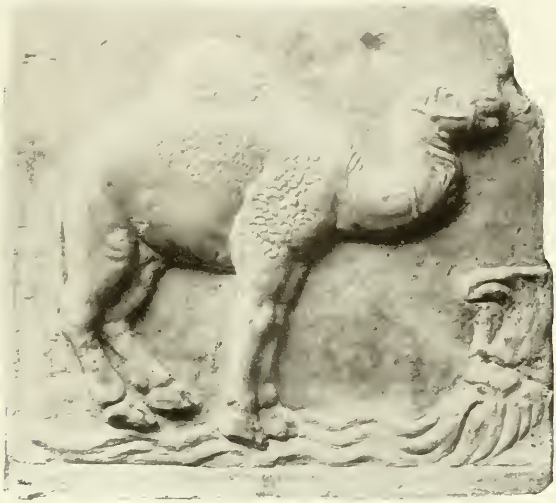


Fig. — Rilievo marmoreo del Museo Nazionale di Napoli (n. 6567, della coll. Borgia, IV cl., n. 11).

« *aus Pompeji* » (p. 387): ciò che nè lo scrittore italiano aveva scritto, nè alcuno dato mai come possibile.

Ma vi è di più. È pubblicata da oltre un trentennio in volumi di carattere ufficiale, i « *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* », e precisamente nel volume primo, il « *Catalogo del Museo Borgiano* » — una delle grandi collezioni onde si compone il Museo Nazionale di Napoli, redatto dal Conte Borgia. Esso è testo indiscusso ed indiscutibile per quella collezione ed esso per l'appunto, ai nn. 1, 11 e 28 della IV classe (pag. 282-83 di quel volume) segna e descrive i nostri tre piccoli rilievi così: 1. Piccolo bassorilievo con cammello e mascheretta di pinne; 11. Cammello simile al n. 1; 28. Piccolo bassorilievo con rinoceronte. Nè basta, chè essi non sono inclusi nella categoria greca o romana, ma in quella dei » Bassorilievi ed altri marmi antichi » che è la IV tra oggetti così classici, come di imitazione e cristiani.

Tal catalogo — se consultato — avrebbe allontanato da ogni errore, data dei rilievi la certa provenienza, reso perfettamente possibile un loro miglior riconoscimento e la loro classificazione tra le opere di imitazione o perfettamente moderne — la collezione Borgia contenne oggetti di ogni genere —

conferita maggior serietà alla comunicazione, per la prima parte giusta, dello studioso tedesco alla « *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* », eliminata ogni vana

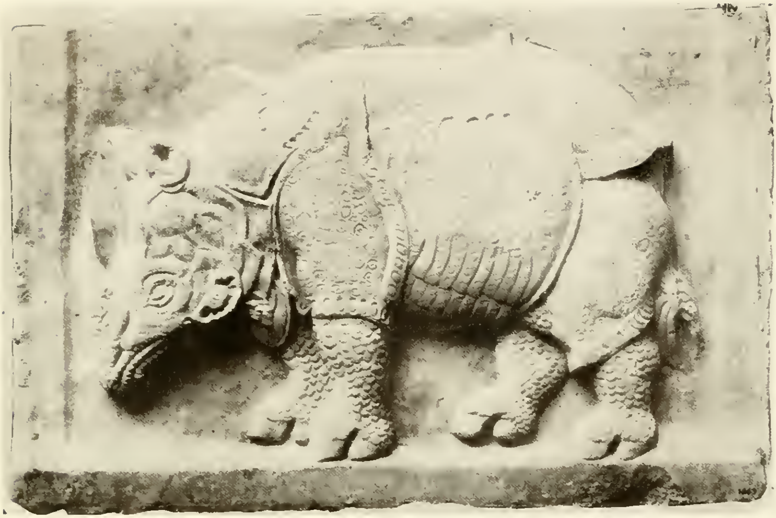


Fig. 3. Rilievo marmoreo del Museo Nazionale di Napoli (n. 6569, della coll. Borgia, IV cl., n. 28).

ciarla dall'atmosfera pura in cui vive e respira la dominatrice e regina delle antichità classiche, Pompei.

In tal senso è, dunque, da correggere anche la provenienza assegnata a quei marmi dai recenti descrittori del Museo nel loro catalogo. I tre piccoli rilievi, rappresentanti camelli con mascherette fluviali e uno un rinoceronte, non provengono dalla collezione Farnese, così come essi affermano, come non furon mai detti di Pompei. Sono di arte moderna e di imitazione — a che, ben poteva lasciar adito la categoria in cui quel gran collezionista li pose. Il terzo di essi — il rinoceronte che chiameremo Borgia — è imitato da un disegno del Dürer.

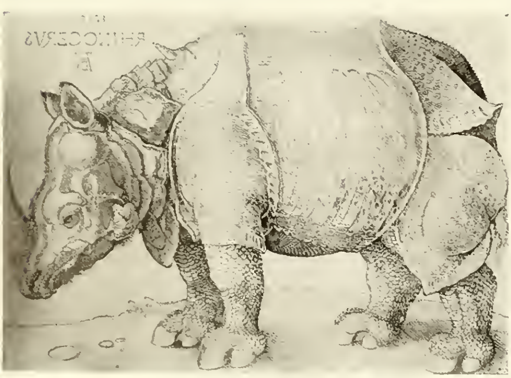


Fig. 4. — Stampa di A. Dürer ritratta a sinistra (a. 1515).

VITTORIO SPINAZZOLA.

NOTIZIE

L'inaugurazione del Museo Teatrale di Milano.

Sabato, 8 marzo, alle 5 pom., nella gran sala del Ridotto della Scala, ha avuto luogo l'inaugurazione del Museo Teatrale, con discorsi del Comm. Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, e del dott. Ettore Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera, il quale parlò a nome del Comitato del Museo stesso.

Assistevano alla cerimonia:

S. A. R. il Conte di Torino – S. E. il Ministro Credaro – S. E. il generale Caneva – gli assessori: Menozzi, in rappresentanza del sindaco, Scherillo, Giachi, Queirazza, Bianchini, Moiana, Strambio, Sironi e Somasca – il generale Di Maio – il Comm. Nicora, Procuratore Generale del Re – il Comm. Palumbo, primo Presidente della Corte di Appello – i senatori: Ponti, Vigoni, Gavazzi, Sormani, Mangiagalli, Pirelli, Facheris – il maestro Arrigo Boito – l'On. Campi – i Comm. Giovanni ed Emilio Silvestri – Emilio Treves – Camillo Boito – Luigi Della Torre – l'avv. Pietro Volpi – il conte Turati – l'avv. Mira – il conte Broglio – l'avv. Luigi Albertini, direttore del « Corriere della Sera » – il barone Ritter – il prof. Cavenaghi – il pittore Corcos – il conte Giovanni e il conte Guido Visconti di Modrone – il prof. Pestalozza – il prof. Buzzatti – il maestro Mingardi e una vera folla di signori e signore dell'aristocrazia e dell'alta società milanese.

Prima di dare la parola al dott. Modigliani, il Duca Uberto Visconti di Modrone, presidente del Consiglio Direttivo, esprime il desiderio di ringraziare il conte di Torino per la sua presenza alla cerimonia, il Ministro Credaro e Corrado Ricci per l'appoggio prezioso dato all'istituzione, il Municipio di Milano per l'uso gratuito dei locali del Casino Ricordi, destinato a sede del Museo. Ringrazia inoltre il prof. Pogliaghi e l'arch. Tononi che diressero i lavori di adattamento e di decorazione dei locali, il prof. Patroni che collaborò alla mostra della raccolta archeologica, i colleghi Boito, Modigliani, Vimercati, Grandi e Cagnola. che cooperarono all'ordinamento del Museo: infine, gli enti pubblici e i sottoscrittori privati, che con le loro generose elargizioni resero possibile l'acquisto della raccolta e la costituzione del Museo.

Esordisce il dott. Modigliani, esprimendo il desiderio del Comitato di dar conto dinanzi alla pubblica opinione dell'opera compiuta per la formazione del Museo, indi prosegue:

« Sogno ci parve la costituzione di un grande Museo Teatrale, annesso alla Scala, quando in una sera della fine di febbraio del 1911, rispondendo ad un invito del Duca Uberto Visconti di Modrone e di Corrado Ricci, ci radunammo, in pochi amici, in un camerino del palcoscenico della Scala, ad esaminare fotografie ed acquarelli di alcuni pezzi della collezione teatrale Sambon, di cui si annunciava la vendita all'incanto a Parigi per il prossimo aprile.

« L'offerta era per la cessione della raccolta in blocco: il prezzo richiesto 700,000 lire, una somma che a prima vista ci parve così elevata da consigliarci mezzi straordinari per raggranellarla. Non vi importunerò, ricostruendo dinanzi a voi tutti i castelli in aria che la nostra fantasia di progettisti fabbricò in quei primi giorni per trovar denaro e che cadevano, smantellati all'urto della realtà, uno dopo l'altro, con la stessa facilità con la quale sorgevano: vi dirò, invece, come quel Comitato provvisorio, desideroso anzitutto di assicurarsi del valore effettivo della collezione, mentre si alternavano i progetti per raccogliere la somma, pregasse uno dei suoi membri, nonchè il prof. Paribeni, Direttore del Museo Nazionale di Roma, e competentissimo in materia archeologica, di recarsi a Parigi per esaminare la raccolta e riferirne.

« Noi andammo, adempiemmo il nostro incarico, e, tornati con un *ultimatum* del Sambon, che aveva ridotto le sue pretese a 450,000 lire, avvertimmo, in sostanza, questo: « La collezione, gettata sul mercato e venduta pezzo per pezzo, raggiungerebbe certo, calcolato il solo valore storico-artistico di ciascun oggetto, una somma minima di 300.000 lire ». (Badate: dicemmo *minimo* e difatti le nostre previsioni, come vedremo, furono di molto superate nei primi due giorni di vendita all'asta). « Ma la collezione — aggiungemmo — ha un *plus-valore* anzi, due *plus-valori*, che devono essere tenuti in gran conto: il primo derivante dal fatto che essa è collezione e che, come tale, rapppresenta una somma di tempo, di volontà, di ricerche, di intelligenza, di energie; secondo dal nesso onde sono legati fra loro tutti quegli oggetti, nesso

... costituito dall'argomento teatrale. Ora — quando pensiate alla straordinaria rarità delle opere d'arte, specialmente antiche, di carattere teatrale, alla loro quasi introvabilità — se voi avete intenzione di fondare a Milano un Museo Teatrale, dovete fare i conti con la collezione Sambon e potete ragionevolmente pagare questi *plus-valori* cento, duecento, trecentomila lire; qualsiasi somma, in fondo, la cui altezza starà in ragione diretta del desiderio che voi avrete di costituire il vostro Museo ».

« Questo noi riferimmo, e i colleghi, assodato il valore della raccolta anche per mezzo del grande catalogo illustrato, edito nel frattempo a Parigi, per la prossima vendita, più intensificarono lo studio del problema della somma. Ma inutilmente. Qualche altra settimana passò; e, vedendo ormai avvicinarsi quel giorno primo di maggio, in cui la raccolta sarebbe andata all'asta, pensammo di rivolgerci al Governo per chiederne l'aiuto, poco fiduciosi, peraltro, di ottenerlo in misura molto alta, e già mezzo rassegnati a ricevere un « no » che, almeno, avrebbe servito a calmare i nostri scrupoli e a metterci, dinanzi alle difficoltà insormontabili, l'animo in pace. Io stesso telegrafai a Corrado Ricci, chiedendogli un contributo governativo nientemeno di 150,000 lire, e il Ricci rispose: « Perchè no? Purchè lo Stato abbia il suo corrispettivo di valore e non manchino le approvazioni dei Corpi competenti..... ».

« La risposta riapriva l'animo alla speranza. Alcuni di noi corsero a Roma e, radunatosi di urgenza il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, questo, con la scorta di tutte le fotografie degli oggetti e della relazione di perizia fatta dal Paribeni e da me a Parigi, proponeva all'unanimità — e Voi, signor Ministro, deliberavate — l'acquisto della parte archeologica della collezione Sambon per la somma di 150,000 lire e con la clausola ch'essa sarebbe depositata a fondare il Museo della Scala, qualora il Comitato milanese si fosse assicurate le raccolte moderne.

« Tornarono i nostri colleghi da Roma, con questa risposta, il mercoledì 26 aprile, e il sabato 29 si apriva a Parigi, all'Hôtel Druot, la grande esposizione, che precedeva di 48 ore la vendita. Non c'era tempo da perdere; avevamo tre giorni per raccogliere 300 mila lire, e ormai bisognava trovarle, *bisognava*, per acquistare la collezione e per rispondere in modo degno al magnifico atto del Ministero. Avemmo una seduta plenaria e movimentatissima e agitata come se il nemico fosse stato alle porte, e il nemico era purtroppo quella data del 29 di aprile che ci ossessionava come una specie di fiammeggiante « Mane, Techel, Phares ». La deliberazione del Ministero ci aveva messo la febbre addosso e tutti gli animi nostri erano tesi nella volontà decisiva di riuscire a qualunque costo. Un banchiere milanese, che era con noi in quel giorno ci stese là per là il piano finanziario di una pubblica sottoscrizione a quote fisse, elevate nella misura di L. 5000 ciascuna, e, per dare il buon esempio, sottoscrisse, seduta stante, la prima obbligazione: altri dei presenti lo imitarono, e il fatto che entro la giornata si raccolse una dozzina di quote, ci dette la sensazione che, con qualche mese, fors'anche con qualche settimana di tempo, avremmo messa insieme la somma.

« Qualche settimana! È presto detto! Ma per far sospendere l'asta e acquistare la collezione in blocco non ci restavano ormai che due giorni, come fare? Ricorremmo ad un colpo di audacia che le risorse e la generosità di Milano potevano consentirci. Se la sottoscrizione darà, se non è questione che di tempo, non deve essere possibile trovare qui a Milano chi intanto garantisca per l'esito di essa? Non indugiammo: e dal giovedì mattina al venerdì mattina due colleghi illustri e autorevoli, insieme con un terzo niente affatto illustre e tanto meno autorevole e che vicino a quei due uomini insigni non poteva fungere se non da galoppino, riuscirono, bussando a qualche porta della Milano ricca, a riunire un gruppo di schede, con sotto firme di garanzia per venti, quaranta, cinquanta mila lire l'una, per un importo totale di 250 mila lire. Col contributo del Governo si raggiungevano le 400 mila lire, 50 mila meno dell'*ultimatum* del Sambon ma sufficienti a fare una controfferta ferma. Telegrafammo, e il sabato mattina, 29 di aprile, quando già le sale dell'Hôtel Drouot erano a Parigi aperte al pubblico per l'esposizione, venne la risposta del Sambon: « Dispiacemi, non posso accettare, sono già impegnato ». Dubitammo che si trattasse di una forma cortese del Sambon per farci capire che egli restava fermo alle sue pretese di 450 mila lire. Ma dove trovare, da un momento all'altro un'altra garanzia di 50 mila lire? Ricordo: eravamo nello studio di uno di noi, afflitti, col telegramma ancora nelle mani, discutendo, quando entrò un signore. Lo accogliemmo, confesso, come un importuno; lo lasciammo sedere; lo pregammo di attendere un momento e continuammo a parlare delle cose nostre. Oh, benedetta utilità di parlar forte anche dei fatti propri! Quel signore afferrò qualche parola, intuì il nostro imbarazzo, due volte cercò di interromperci, ma inutilmente, chè con bel garbo lo pregammo di lasciarci in pace; ma, la terza ci riuscì e soltanto per dirci tutto il suo compiacimento nel poter mettere a nostra disposizione, lui, venuto

lì per caso a parlare di un affare, la somma di 50 mila lire. Lascio a voi d'immaginare il cambiamento di scena!... Fu egli stesso, quel signore, di cui la modestia mi vieta di dire il nome, che, pochi minuti dopo, portava al telegrafo un dispaccio per il Sambon con l'accettazione delle sue condizioni, e con l'espressione della nostra fiducia ch' egli avrebbe, per quanto noi fossimo in ritardo, tenuto impegno verso di noi.

« Pare un romanzo, non è vero? Eppure quanti sono qui stasera che hanno vissuto con noi le ore di quei giorni possono testimoniarvi che io non vi narro e non vi narrerò che la nuda verità, senza fare, come si suol dire, nè letteratura, nè colore.

« Partì dunque quel telegramma, verso mezzogiorno e poche ore dopo eravamo già riuniti, noi tre o quattro costituitici in Comitato esecutivo, nel solito studio aspettando la risposta. A sera giunse il dispaccio del Sambon: « Sono desolato — diceva — non è questione di denaro. troppo tardi, sono impegnato con altri. Impossibile sciogliermi. Sambon ». Impegnato con altri? Ma con chi? Ma perchè? Da quando? E perchè « impossibile sciogliermi? ». E perchè impossibile sospendere una vendita anche dieci minuti prima del suo inizio? Restammo sbigottiti. Pensate! Trovarci pochi giorni prima nella condizione di avere la raccolta e non possedere il mezzo milione, aver mosso mezzo mondo, seccato tanta gente, aver battagliato per tre giorni in un'alternativa di speranze, di delusioni, di vittorie, e ora trovarci ad avere il mezzo milione e non più la raccolta! Voi ridete, signori, ma, vi assicuro, noi no, non ridevamo quella sera, e, oltre il dolore per il bel sogno sfumato, sentivamo già tutto il peso del ridicolo sotto il quale, proprio senza colpa, Milano generosa ma crudele, prodiga ma inesorabile, ci avrebbe l'indomani schiacciati. Che facemmo e che dicemmo, dopo l'arrivo di quel telegramma, non so: so soltanto che ci ritrovammo, verso le dieci di sera in casa di un amico, che gode per il suo Ufficio del privilegio di lunghe comunicazioni telefoniche intercomunali, davanti ad un apparecchio in comunicazione con Roma. Raccontammo tutto a Corrado Ricci e ne chiedemmo il consiglio: « Non vi scoraggiate — diceva da lontano la voce di Ricci — non credo tutto perduto... Forse è ancora possibile avere la collezione e, senza di quella, un Museo del Teatro non si fa più... Ma non bisogna perdere un minuto: parta subitissimo qualcuno per Parigi e vada a mettere con le spalle al muro il Sambon... Non disperate; io vi aiuterò »... Trac! la comunicazione fu troncata. E noi restammo ancora qualche istante guardandoci, dinanzi a quell'apparecchio muto dal quale pareva ancora uscire, portato dal filo lontano, un incitamento: « Non vi scoraggiate; è possibile ancora!... » Così fu, signori, che venti minuti dopo, come si mette all'ultimo momento una lettera in un ambulante postale, io ero addirittura *imbucàto* dai colleghi, senza che avessi toccato cibo dal mattino, nel direttissimo di Parigi, dove andavo a compiere quella piacevole missione di che avete sentito.

« Arrivai a Parigi il giorno appresso alle due e mi recai immediatamente all'Ambasciata d'Italia alla quale per mia preghiera, durante la notte, erano giunti telegrammi da Milano e da Roma. L'on. Tittoni mi ascoltò con benevolenza, intuì l'importanza della cosa e non esitò un istante a dichiararmi che egli avrebbe messo a nostra disposizione tutta la sua opera e tutta la sua influenza per ottenere l'intento. Uscimmo subito e insieme col Sarti, corrispondente della « Tribuna » e che, amico nostro e del Sambon, ci fu in questo affare di valido aiuto, ci recammo a casa di costui. Non c'era. Gli lasciammo un appuntamento per la sera all'Ambasciata. Poi, per desiderio dell'on. Tittoni — per mio no davvero! — passammo dall'Hôtel Drouot a vedere la collezione che per il secondo giorno vi era esposta, prima della vendita dell'indomani. Le due amplissime sale nelle quali era accolta e disposta in linea di battaglia, erano rigurgitanti di pubblico elegante; non si circolava, Poco ci trattenemmo. Non so: credo che l'on. Tittoni ed io avessimo l'impressione di stare lì dentro sulle spine.

« Alla sera venne il Sambon all'Ambasciata: confermò di essere impossibilitato a sciogliersi dal nuovo impegno, ma di non poter dare spiegazioni senza essersi consultato; tornò all'Ambasciata a mezzanotte e, finalmente, l'arcano fu svelato: egli narrò di avere, una settimana prima, concluso, credendo rotte le trattative con Milano, un patto con Mister Pierpont Morgan, il quale per il prezzo fisso di mezzo milione aveva acquistato tutta la parte della raccolta di maggiore interesse storico, artistico ed archeologico e ne avrebbe fatto ricomprare gli oggetti appartenenti all'asta dai suoi impiegati a qualsiasi alto prezzo fossero giunti, lasciando libero il Sambon di vendere i rimanenti ad estranei. Il Sambon si dichiarava pronto, con un bel gesto veramente onorevole per lui, a rinunziare al nuovo patto più vantaggioso e a rispettare l'impegno precedente con la Scala, ma dichiarava altresì di non poter più sciogliersi dall'obbligo contratto con Mr Morgan senza il consenso del suo contraente. Il ricco collezionista americano non era a Parigi ma ad Aix-les-Bains, e gli si telegrafò subito chiedendogli un atto di cortesia verso l'Italia e la cessione della raccolta. Ma il dispaccio di risposta, giunto il giorno

[illegible], [illegible] alle 11, due ore prima che incominciasse la vendita, diceva: « Desidero parlare personalmente di questa cosa. Arriverò mercoledì a Parigi. – Morgan ». Non era un *no*, ma non era neanche un *si*. E, comunque, la risposta faceva sorgere una grave questione: sospendere o dar corso alla vendita? Sospendere nel dubbio che egli rifiutasse si riconobbe che non era possibile. E allora che cosa succedeva degli oggetti non acquistati dal Morgan? Improvvisamente mi fu posto di fronte l'*aut-aut:* o comprare all'incanto, a mio rischio e pericolo, gli oggetti non accaparrati dal Morgan, coll'intesa che se egli avesse rifiutato la cessione del grosso della raccolta, quelli da me comprati avrei dovuto tenerli ugualmente; o non comprarli, lasciarli andare dispersi, e dichiarare precedentemente di rinunziarvi; il che significava che, qualora il Morgan avesse, invece, aderito, avrei portato a Milano la collezione priva di un certo numero di pezzi che per quanto meno pregevoli degli altri, avrebbero conferito interesse al Museo. Mi ribellai, dichiarando di non potere, senza mandato, correre nè l'uno, nè l'altro rischio. Il Sambon e gli altri interessati insistevano dichiarando di non potere al tempo stesso perdere ogni eventualità di vendita. Ci fu uno scambio di parole animate e corremmo ad appellarcene all'Ambasciatore.

L'On. Tittoni riconobbe che se i miei avversari avevano ragione, io non ne avevo meno di loro; e si stabilì in fretta e furia un *modus vivendi* pel quale tutti gli oggetti accaparrati dal Morgan sarebbero stati ricomprati dai suoi commissari, degli altri, una piccola parte ricomprava il Sambon, ma a suo rischio e pericolo, e, dei restanti, dovevo rimanere arbitro, uno per uno, io, se ricomprarli a mio rischio e pericolo o lasciarli andare dispersi.

« Lo stesso Ambasciatore Tittoni mi autorizzò all'acquisto di quegli oggetti fino alla somma di dieci o quindici mila lire, accompagnando il suo dire con un gesto che aveva tutta l'aria di significare: « Compri un po' e poi qualche santo pagherà..... » Certo in quel momento nè l'onorevole Tittoni nè io avevamo la più remota idea di come si sarebbe chiamato quel santo cui affidavamo, in cuor nostro, l'incarico del pagamento! Comunque, non esitammo.

« Pochi minuti dopo incominciava la vendita all'incanto e con un catalogo contrassegnato, in cui era stata notata in fretta la sorte di tutti i diversi gruppi di oggetti, secondo gli accordi presi col Sambon, io la seguii per due giorni riacquistando degli oggetti – che avrebbero dovuto andare dispersi perchè non ricomprati dal Morgan o dal Sambon – tutti quelli che mi pareva, là per là, potessero avere per il nostro Museo un interesse o artistico, o storico o iconografico vedendo a poco a poco, con terrore, assottigliarsi le diecimila lire di quel certo santo che vi ho detto, e pensando, d'altro lato, che qualora la risposta del Morgan fosse venuta negativa, io avrei dovuto tornarmene a Milano con solo qualche diecina di oggetti nel mio baule che avrebbero costituito, per dir così, la manifestazione concreta e tangibile delle famose pive nel sacco... E le speranze che la risposta fosse invece affermativa, diminuivano anche esse ogni momento, a mano a mano che l'asta procedeva, e che gli alti prezzi ai quali si venivano aggiudicando gli oggetti potevano dimostrare a Mr. Morgan il loro pregio e il loro interesse. Fino a 16 mila lire fu conteso ai commissari del Morgan – che avevano l'incarico di ricomprare a qualunque prezzo gli oggetti acquistati precedentemente in blocco – il bellissimo pastello della Labille Guiard rappresentante l'attore Lakain; fino a 28200 lire il ritratto della Malibran; fino a 9600 la superba porcellana di Capodimonte rappresentante il capitano Spacca! L'ormai famosa miniatura della Grassini, opera di Quaglia, che anch'essa ammirerete fra poco, restò ancora agli agenti del Morgan, dopo che un notissimo antiquario della Place Vendôme si era spinto per essa fino a 49 mila lire. E il giorno appresso inutilmente, per averla, ne offerse altre 10 mila di benficio. Nè tutto ciò deve meravigliare voi che conoscete quali prezzi raggiungano da qualche anno sul mercato di Parigi, opere d'arte anche di non remota antichità, e sopratutto del Settecento e dell'Impero. Ricordo che il mio contegno a quella vendita, originato da fatti che solo io e altre due o tre persone conoscevano, dette luogo a qualche curioso equivoco. Ricordo che io vedevo nella folla un noto elegante collezionista milanese, dallo spirito tanto caustico e mordace quanto sono alti abitualmente i suoi colletti, sbracciarsi, con alti gesti di meraviglia ad ogni mia compera. Pareva che, ogni volta mi era aggiudicato un oggetto, egli ricevesse quasi un'offesa personale. In due minuti d'intervallo mi avvicinai a lui e lo raggiunsi alle spalle. Sentii che egli diceva ad un amico: « El direttor de Brera l'è diventaa matt. Quand ghe offren quai' coss de bon le tol no manca a massall, ma se càpita on quai campèe de mezza-tacca le mola no e le compra sübit »... Mi bastò. Non sapeva egli che le cose migliori altri le ricomprava per il Morgan e, forse, per me, e io dovetti accontentarmi ch'egli continuasse a credermi matto per altro tempo ancora, finchè due giorni dopo la lettura dei giornali parigini gli dette la spiegazione di tutto e lo convinse, speriamo, che il Direttore della Pinacoteca di Brera conservi ancora una briciola di « ben dell'intelletto ».

« Ma il mercoledì, alfine giunse il sig. Morgan e la cosa fu presto definita. L'on. Tittoni gli fece presenti in un colloquio all'Hôtel Bristol, con quel garbo e con quella finezza di tatto da ognuno riconosciutagli, il desiderio del Comitato milanese ed i diritti che esso sperava di avere acquisiti sulla collezione, ed il Morgan, con la più grande cortesia, si dichiarava ben lieto di far cosa gradita alla città di Milano e ad una personalità come l'on. Tittoni e pronto a rinunziare alla collezione, pur esprimendo il suo rammarico che gli fosse impedito, con ciò di mettere in atto a New-York un disegno che aveva molta somiglianza con questo, oggi diventato realtà alla Scala.

« La risposta del Morgan ci metteva finalmente in grado di sospendere la vendita: alle 2 di quello stesso giorno il pubblico si affollava nelle *halls* dell'Hôtel Drouot aspettando l'ora di apertura delle sale, e già cominciava a tumultuare per il ritardo, quando larghi striscioni rossi affissi dagli impiegati ai manifesti annunciavano: Il Governo Italiano, desideroso di fondare un Museo Teatrale presso il Teatro della Scala, ha acquistato nei primi due giorni di vendita la maggior parte degli oggetti messi all'asta. Avendo ora comprato all'amichevole il rimanente, le aste dei seguenti sei giorni non avranno più luogo ». Fu un momento di grande effervescenza nel pubblico: molti gridavano; non pochi, tra cui qualche noto antiquario forestiero, protestavano, ma tutti, in fondo, avevano parole di simpatia per l'Italia che aveva mandato sul mercato straniero a contendere e a conquistare una collezione d'arte che la interessava. Qualcuno si rassegnava in allegria e, da buon francese, non perdeva l'occasione per lanciare il *calembour*: « Tiens!... — diceva forte, in un gruppo, un giovanotto — Si le Gouvernement italien a acheté cette collection, puis-qu' il n'est pas prodigue de son argent, ça montre que la collection Sambon sent bon!... »

« Confuso tra la folla, vi confesso che io me la godevo... Tante volte ho assistito dolorosamente all'esodo di opere d'arte dall'Italia; tante volte noi, che battagliamo ogni giorno per la conservazione del nostro patrimonio, siamo impotenti di fronte all'oro e all'astuzia degli stranieri, che quel giorno avevo bene il diritto di sentirmi lieto nel vedere che l'Italia dimostrava di aver cercato e recuperato oltr'alpe cose d'arte per riportarle dentro i confini. Avevo la sensazione che i titoli del mio paese fossero quel giorno un poco più in rialzo presso gli stranieri e me ne sentivo orgoglioso più che come studioso, come italiano.

« Ottenni la collezione intiera, meno quei pochissimi pezzi che, per volontà mia, avevo creduto di lasciar disperdere, e avutala a Milano, cominciarono le dolenti note: il problema della sede da dare al Museo, quello della determinazione dei rapporti tra Stato proprietario di una parte, privati proprietari dell'altra; la costituzione dell'Ente nel quale i doni, i depositi, gli acquisti, dovevano, come tanti affluenti al fiume, venire a concorrere; la pubblica sottoscrizione per la raccolta delle somme necessarie a pagare il costo della collezione, le ragguardevoli spese d'imballaggio e di trasporto, quelle per la sistemazione dei locali, e via dicendo: qualche cosa come 350 o 400 mila lire.

« Le asperità della strada andarono smorzandosi a poco a poco. Mercè la liberalità del Municipio di Milano, cui rendiamo qui pubblicamente le nostre vive grazie, noi potemmo ottenere subito per il nostro Museo i locali del primo piano del Casino Ricordi, qui annesso alla Scala, la cui concessione costituiva per noi la *conditio sine qua non,* perchè il Museo ricevesse dalla Scala la sua luce e la sua significazione, e potesse, alla sua volta, contribuire al più alto decoro di questo massimo tempio nazionale dell'arte lirica.

« Il Governo del Re non indugiava a sua volta a dar veste di corpo giuridico alla nuova istituzione, la quale, se del proprio non possedeva che molte speranze, alcune promesse e qualche debito, constava, almeno per il momento, di un complesso di depositi: deposito della collezione governativa, deposito della collezione Sambon comprata o, almeno, garantita dai privati, deposito del Museo dei palchettisti; fondi tutti che permettevano la costituzione di un ente-Museo.

« A sua volta la sistemazione dei locali si presentava ardua e costosa: ardua per lo stato d'indescrivibile abbandono in cui si trovavano quegli ambienti al momento della consegna, sudici, tramezzati in più vani, a dirittura in rovina; costosa per il fatto che un Museo annesso ad un teatro, in comunicazione con un teatro che si chiama la Scala, doveva necessariamente presentare per le sue raccolte una cornice di eleganze quale può non essere indispensabile per altri Musei. Sotto la guida di Ludovico Pogliaghi, maestro di ogni arte come gli antichi, coadiuvato, per la parte statica, dall'architetto Tononi, abili maestranze iniziarono subito quella trasformazione che oggi, alfine, voi vedrete compiuta e che, ci auguriamo, incontrerà il vostro compiacimento.

« Restava la questione della pubblica sottoscrizione. E allora, riapertala a quote fisse di L. 5000 ciascuna, si vide a Milano uno spettacolo veramente magnifico; si videro settanta persone — primo, come sempre, S. M. il Re — farsi avanti e offrire la propria quota; offrirla non

[illegible] Milano di una collezione che ormai era acquistata, ma per rilevare dal grave [illegible] assunto quei cinque o sei cittadini che, per assicurarla alla città in un momento in cui non c'era tempo da perdere, si erano esposti e avevano garantito per l'esito. A tutti costoro va oggi la riconoscenza del Comitato, come deve andare tutta la gratitudine della città e, prima d'altro — mi auguro — la vostra lode e il vostro plauso.

« Io oso dire, signori, che in qualsiasi grande città di Europa avrebbe potuto essere agevole mettere insieme mezzo milione per fondare un Museo, ma che solo in poche città che abbiano, come questa, una coscienza così raffinata del dovere morale e civico, si sarebbe potuto trovare con altrettanta facilità un gruppo così numeroso di cittadini che avesse corrisposto, con così grande entusiasmo, somme così cospicue solo per non veder gravati ingiustamente altri cittadini offertisi, fiduciosi, per tutti ».

Continua accennando ai limiti che ha oggi il Museo, allo sviluppo che prenderà in avvenire, ai criteri che intende seguire il Comitato e chiude plaudendo alla città di Milano, che con questa nuova istituzione ha saputo mostrare ancora una volta con quanto favore essa sia pronta ad accogliere iniziative di carattere artistico e con quale generosità sia disposta ad aiutarle.

Prende quindi la parola il Comm. Corrado Ricci, Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti:

« Nessun Museo è forse per la storia delle arti più necessario di questo, perchè nulla è più mutevole e caduco del teatro. L'opera d'un mediocre poeta o d'un mediocre pittore sopravvive quantunque rimpiattata in qualche biblioteca o in qualche remota chiesa. Basta appena tender la mano per levare il libro e leggere ciò che il poeta scrisse; basta alzare lo sguardo per vedere ciò che il pittore colorì. La voce invece d'Isabella Andreini e la voce di Carlo Broschi sono spente per sempre; chè se anche, in avvenire, gli istrumenti di riproduzione dei suoni provvederanno alla perpetuazione delle voci, nessun miracolo farà rivivere, sia pure per un attimo, tutta l'onda di dolcezza che la parola di Adelaide Ristori o il canto di Maria Felicita Malibran fecero fluttuare sulle anime estasiate e commosse.

« E nemmeno per gli antichi autori teatrali la sorte può dirsi migliore. La loro opera può ben trovarsi negli scaffali, ma il pubblico non può goderne! Non è più il caso di aprire il libro del poeta e leggere; non è più il caso di alzare gli occhi a una pittura e guardare.

« Per risentire e rivedere una vecchia azione teatrale, occorrono scene, costumi, esecutori di palco e d'orchestra, tutto un insieme difficile e costoso, che raramente si è tentato di ridestare, e sempre con mediocre fortuna, e solo per eccezionalissimi capolavori. Per tutto il resto inevitabile abbandono ed oblio, perchè ciò che interamente scompare è inesorabilmente, col tempo, dimenticato. Si direbbe quasi che la sorte dia ai poeti e ai pittori, in molti secoli, tanti ammiratori, quanti ne dà agli autori teatrali e agli esecutori, in poche ore.

« Giustizia distributiva, penserà qualcuno; ma solo idealmente distributiva, perchè non può dirsi praticamente distributiva la giustizia che al virtuoso dà la fortuna, la quale suole accompagnare i rapidi successi, mentre al poeta non dà che il sogno o la speranza di un lentissimo riconoscimento!

« Esagerata oggi, ma non ancor falsa l'apostrofe di Giuseppe Giusti al cantante:

> « Or tu Mida diventi in una notte;
> « e via portato da veloce ruota,
> « sorridi a lui che lascia nella mota
> « le scarpe rotte ».

* *
*

« In una fredda mattina del febbraio 1707, nel canale naviglio di Bologna, presso una barca, fu visto galleggiare il cadavere d'un uomo ancor giovine. Tirato a riva fra la curiosità della folla accorsa fu subito riconosciuto pel cadavere di Giuseppe Aldrovandini.

« Signori, avete mai saputo che cosa ha fatto Giuseppe Aldrovandini? Anzi, avete mai sentito ricordare il suo nome?

« Ebbene: egli è stato uno dei maggiori operisti del suo tempo, autore di melodrammi, applauditi e ripetuti anche parecchi anni dopo la sua tragica morte; proclamato dai cronisti del tempo « famoso ».... « celebre ».... « primo virtuoso d'Italia », tale, come compositore, « da non avere, per natura, l'eguale ».

« La fama di lui si è perduta nel tempo, come, nel mare, l'acqua che lo soffocò; ma se alcuni ricordi, a cominciar dalla sua immagine, fossero stati in qualche pubblico museo come questo, egli non sarebbe perito interamente.

« E invece ricordato Domenico Annibali, mediocrissimo musico, pel ritratto che gli dipinse il Mengs, e più l'arlecchino Angelo Costantini pei ritratti che gli dipinse Antonio Watteau, e più ancora Jacopo da Sansecondo, cantore e suonatore di viola, perchè si ritiene riprodotto da Raffaello nella figura dell'Apollo vaticano.

« La mancanza, insomma, di vecchi musei dove i ricordi teatrali venissero raccolti ha lasciato che i nomi degli artisti per la maggior parte naufragassero nell'ignoto, e di quelli rimasti, ben pochi galleggiassero per virtù propria, e gli altri, casualmente, per virtù d'altri: per virtù, cioè, di scultori o di pittori, come abbiamo visto, o di storici e di poeti: di coloro, cioè, che spesso lasciaron proprio « nella mota le scarpe rotte ».

« Non gl'*Inni* e i *Pianti* salvarono dall'oblio Abelardo, ma l'amore della rapita Eloisa; non la dolcezza del canto di Casella ha fatto celebre Casella, ma la dolcezza del canto di Dante. Così la fama di altri è stata sorretta dalla tragedia divenuta storia. Pochi sanno che Boezio ha scritto alcuni libri intorno alla musica, ma tutti sanno che morì in carcere, fatto atrocemente torturare da Teodorico. Nessuno, infine, conoscerebbe il nome di David Rizzio se il pugnale non avesse, *in un medesmo tratto*, troncato il suono della sua tiorba, il suo canto e il suo amore per Maria Stuarda.

« Voi stessi vedete come l'oblio talvolta assalga le persone teatrali « in loro vivente », o, in altre parole, come esse sopravvivano alla loro fama.

« Fortunate Giuditta Grisi e Isabella Colbran, che morirono quando più la giovinezza e la gloria infioravano il loro cammino; sfortunata colei di cui, quando s'annunzia la fine, si dice: « Ma come, era ancor viva?! ». Lo comprese Elisabetta Mara, quando, tra gli orrori dell'incendio di Mosca, saputa diffusa, per isbaglio, la notizia della sua morte, pregò gli amici di non smentirla, « Lasciate, dicendo, che mi si creda morta abbastanza giovane! ». Ella così provvide a quella sincerità di rimpianto che non si sarebbe replicata quando, mezzo secolo dopo, morì veramente, ignota, misera, quasi novantenne.

« Lo sparire precoce d'un vivido ingegno o di una fervida anima, vale come ad eternarne la giovinezza.

« E poichè Maria Felicita Malibran doveva, nel secolo passato, divenire quasi il simbolo di ogni virtù, d'ogni grazia, d'ogni emozione teatrale, così il fato la tolse, non ancora trentenne, al delirio dei pubblici, i quali quel delirio mutarono in un cordoglio non del tutto spento.

« Eppure anche la fama di lei sarebbe lentamente perita se le arti del disegno e più ancora la poesia non avessero eternato il fascino della sua persona e su tutto il fascino della sua anima, alta, vibrante, piena di non frenati entusiasmi e di carità, che diede (come canta Alfredo de Musset) gioia al ricco e pane al povero, sino a che spirò consumata dall'arte sua divina.

« Naturalmente, ella è celebrata nel nostro Museo, dove, in veste di Desdemona, guarda pensosa dalla leggiadra tela di Luigi Pedrazzi: Musa del luogo, realmente vissuta e morta nell'ardore dell'arte, Musa che noi invochiamo, lasciando ai rètori l'ormai sfiorita Euterpe!

*
* *

« Ma più importante ancora, e più rara e preziosa della parte biografica, che, dirò col Petrarca

trae l'uom dal sepolcro e in vita il serba,

è nel nostro Museo la raccolta archeologica, destinata a illustrare, se non a risolvere, alcuni fra i molti problemi relativi al teatro antico, e, su tutto, a divulgare, del teatro antico, la conoscenza con le figure e le scene dipinte su pei vasi greci, o plasmate nelle terrecotte, o scolpite nei marmi, o fuse o incise o battute nei metalli, o intagliate negli avori e ne' cammei.

« Presso al vaso di Taranto con la rappresentazione tragica, sta l'umile lucerna di terra con l'atleta; presso la molle danzatrice di Tanagra, la maschera di Capua formosamente torva; poi scene di circo, figure d'attori e di bestiarii, strumenti musicali, monete con giuochi atletici e naumachie e circhi e anfiteatri, e la raccolta dei contorniati, una delle più ricche del mondo.

« Quanta folla di riscontri e di richiami storici, nonchè di forme artistiche, e, sarei per dire, di accenni intesi a completare il concetto e l'aspetto così della modesta scena classica, come delle popolose e grandiose lotte romane!

« Gli atti, gli attori, il pubblico si rimettono e si veggono mentalmente nei cento teatri e nei cento anfiteatri, di cui restano fosche o amene ruine; ne' bei teatri greci dalle cavee levate a forza di scalpello nella insenatura del colle, con la scena al di là della quale si scorge il mare o si elevano i monti; nei circhi e negli anfiteatri romani dove ogni classe sociale s'addensa sulle enormi scalee, concentriche e chiuse quasi a tener raccolto sugli spettacoli l'emozione, il tumulto, la ferocia.

Ben diverse visioni e sentimenti ebbero coloro che sedettero sugli eleganti sedili del teatro di Dionisio ad Atene, e coloro che vociarono i duri incitamenti dai declivi del Colosseo. Lo scrutarli è definire le anime, è penetrare vie più nella storia, dappoichè poche cose più del teatro concedono di comprendere quali furono, in ciascun tempo, le facoltà prevalenti.

« E quanta strada pure e varietà dalle prime azioni sceniche a quelle del teatro moderno! Dall'unico flauto che modulava il suo sogno agreste alla multanime orchestra moderna; da Tespi pago di un solo attore che sosteneva il dialogo col corifeo e il coro; da Eschilo che si attenne a due attori; da Sofocle che parve audace chiedendone tre, sino alle folle dei drammi e più dei melodrammi del nostro teatro! Quanta strada da quando il scenario greco era limitato a pochi arnesi, e solo dalle parole degli attori era dato comprender se l'azione si svolgeva in pieno giorno o in piena notte, agli spettacoli di luoghi e di luce, ideati nel fastoso Seicento dal Bernini, e poi dai Bibiena nel Settecento, e più tardi, sempre dai nostri scenografi, nei maggiori teatri del mondo!

« Una piccola rupe bastò pel *Prometeo* di Eschilo, una tenda per l'*Ajace* di Sofocle, un'ara per l'*Ecuba* di Euripide; ma il Baldinucci racconta che il Bernini « nella celebre Commedia dell'inondazione del Tevere » fece « comparir da lontano, a poco a poco, gran copia d'acque a romper gli argini, e avendo quelle già messo a terra l'ultimo argine verso il popolo, vidersi correre con tale impeto e con tal terrore della gente, che non vi mancò persona, anche di gran condizione, che, muovendo con fretta, non desse segno di temere di vera inondazione. Di poi d'un tratto, coll'aprirsi di una cataratta, rimase tutta quell'acqua assorbita ».

« Così il Padre Alfonso di Maniago si esalta pensando alle « dodici mutazioni » fatte da Ferdinando Bibiena pel *Trionfo di Clelia* e chiama « quella del ponte del Tevere » *arcimirabile*, « poichè, dovendosi rappresentare che questo ponte si ruppe per lo combattere dei Romani contro gli Etruschi, tal rottura passa ogni dire e ogni imagine ».

« Nè è da credere che il teatro odierno sia da meno, se si pensa ai maravigliosi contrasti di luci abbaglianti e di colorate ombre, allo scrosciar d'acque e accavallarsi di nubi su fiumi e rupi, al fioccar di placide nevi, al tremolar di tranquille marine, al fumare d'ignoti vortici. Ricordate il fiammeggiare dell'Incantesimo, dapprima lento, poi crescente, tra scintille di fuoco e scintille di musica, che crepitano insieme e fasciano la Walkiria e invadono la scena in larghe spire di vapori e di fiamme, e il concitato incalzare di suoni e di grida, fin che la tela cade ondeggiando solenne, mentre scena, orchestra, pubblico vibrano insieme, ravvolti da un solo ardore e da un solo entusiasmo.

***

« Ma se lo spettacolo teatrale è nei secoli cresciuto di tanto, scomparsa all'incontro, o quasi, è la grandiosità degli spettacoli circensi. Noi però non possiamo dolercene se essi portavano al sangue, al tumulto e alla morte, eccitando nelle plebi sensi d'inaudita crudeltà. Si trascinarono, è vero, sino ai tempi di Onorio e di Teodorico, ma poi prevalse la pietà cristiana, e finirono.

« Non più lotte mortali di uomini, non più assalti cruenti di belve! L'anfiteatro Flavio, che si era inaugurato alla presenza di forse centomila persone, con fragorose naumachie e vaste stragi di migliaia d'animali; che applaudì Commodo, agile e forte nella lotta polverosa; che vide Caracalla cacciar Batone tre volte al sangue sinchè l'esaltò, miseramente ucciso, con pazzi funerali; che rintronò per grida di pauroso stupore quando Probo vi fece entrare in una sol volta cento superbi leoni giubbati.., man mano andò sgretolandosi e seppellendosi sotto le proprie ruine e sotto il bosco che l'invase, sin che tra il lauro e i ruderi e sotto il nero fluttuare dei corvi fu piantata la croce.

« La sorte del Colosseo fu allora la sorte dei mille circhi e dei mille teatri elevati nel mondo romano. Poi, dalle funzioni della religione nacquero le nuove rappresentazioni di soggetto sacro, sino a che, col risveglio del mondo classico, si tornò alla commedia e alla tragedia antica.

« Ma è il Seicento che crea il teatro moderno. La stessa commedia *improvvisa* o *dell'arte* ha il suo pieno successo in quel secolo, e, mentre domanda all'attore ingegno e coltura, conduce a una naturalezza per l'innanzi sconosciuta, nonchè al completo sviluppo della personalità da cui scaturiscono i tipi e si definiscono le maschere, che il nostro Museo raccoglie. Ma ben più mirabile frutto è il melodramma, fonte d'impensate novità, per la musica, anzi, per tutte le arti. L'accompagnamento esce allora dal gruppo modesto e severo delle viole e si anima di nuove voci e di nuovi colori con gli strumenti a fiato. Dal melodramma balza intanto la pantomima, da questa il ballo nel senso moderno, e Gian Giacomo Carissimi introduce l'orchestra in chiesa. Le arti plastiche e del disegno intervengono più animose. L'architettura porta il teatro all'aspetto attuale.

« Solo un secolo avido di maraviglie, prodigioso d'ardimento, padrone d'ogni tecnica, poteva torcere tutte le arti a un solo scopo, chiamar tutte le Muse a un solo convegno!

« Di fronte all'irrefrenabile trionfo del melodramma, e per conseguenza della musica, un detrattore del seicento null'altro seppe dire se non che la musica progredì e si affermò allora, essendo « la più cortigiana delle arti! »

« Cortigiana può essere la poesia, se concreta in parole le più basse adulazioni; la pittura o la scultura se dà bellezza a chi non l'ha, e celebra, con pomposi soggetti o figure, piccole glorie; l'architettura se alza moli da giganti per vanitosi pigmei e avvolge di forti mura il terrore di chi si nasconde. Non la musica, divino impalpabile profumo della mente e del cuore, che sale e vapora nell'aria, e vibra e freme e prega e piange e sogna, ora perdendosi nelle nubi fosche del dolore, ora dissolvendosi nell'azzurro e nel sole; raccogliendo sempre, nelle sue voci, le angoscie e le speranze, le malinconie e i tripudi di quanti nell'*incognito indistinto* creano e vedono e seguono le fantasie dell'anima loro.

*
* *

« La storia di Milano registra, a muovere dal Rinascimento, parecchi grandi avvenimenti teatrali, ma saltuariamente, senza unità. Speriamo che il nostro Museo e l'archivio annesso, il quale dovrà prendere ampio sviluppo, colmeranno le lacune.

« Per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, Bernardo Bellincioni verseggia un'azione e Leonardi da Vinci ne dirige la « messa in scena ». Beatrice d'Este porta a Milano la passione ferrarese degli spettacoli; e da Ferrara, Lodovico il Moro trae l'idea e la voglia di farsi un teatro nel Castello.

« Più tardi, però, il Governo spagnuolo e l'autorità ecclesiastica osteggiano sordamente in Milano ogni espressione di vita teatrale. Comunque, la passione vince molti ostacoli, e i comici, cacciati e ricacciati, trovano sempre modo di tornare.

« Viene la peste del 1630 e, come n'escono decimati e storditi, i Milanesi, che prima amavano la commedia, mostrano a un tratto di prediligere la musica. Gli storici chiedono: perchè?

« Perchè l'immane sventura, togliendo voglia di lazzi grotteschi, porta le anime tristi verso la più divina e consolatrice delle arti.

« A buon conto, nel terribile anno nasce Carlo Maria Maggi, il cui genio, tra l'intimo insorgere dei pentimenti, crea la prima grande scena dialettale.

« Milano vede anche succedersi diversi teatri; ma la vera gloria comincia con la Scala.

« Prima non ha vita teatrale che superi quella di Venezia, di Bologna, di Firenze, di Roma, di Napoli, e nemmeno una sua scuola musicale.

« Può dirsi che con la Scala si designa l'èra della sua supremazia. La Scala rafferma la gloria di Gioacchino Rossini, di Vincenzo Bellini, di Gaetano Donizetti, di Giuseppe Verdi. Resta per un secolo il tempio maggiore del melodramma romantico. E se ha momenti iracondi, sa col suo fervore e la sua rettitudine sanare le piaghe fatte. Abbatte la *Norma*, ma poi l'ascolta e l'applaude per venti stagioni e per 250 recite; abbatte il *Lohengrin*, ma poi l'ascolta e l'applaude per sette stagioni e per ottanta recite.

*
* *

« Nel periodo più vivo delle grandi opere italiane e dei grandi artisti, ecco un patrizio farsi valido sostenitore del teatro. Egli è il duca Carlo Visconti di Modrone, al quale forse risale l'entusiasmo di Colui che oggi ha ripreso le redini della gigantesca impresa, ed è stato ed è il più valido fautore di questo Museo, che non doveva e non poteva sorgere che a Milano.

« Qua i principali editori di musica; qua feconde scuole di canto, di suono, di ballo, di recitazione; qua ideatori e fattori di costumi; qua frequenti teatri e magnifiche esecuzioni; qua un pubblico pieno di passione, d'interesse, d'esperienza, d'intelligenza « teatrale ».

« Come Roma durante il Rinascimento chiamava e accoglieva in sè i maggiori pittori, scultori e architetti, Milano da un secolo chiama e accoglie scrittori ed esecutori di drammi, e di melodrammi. Il giudizio di Milano è ambito sempre, perchè il successo di Milano è, per un'opera o per una commedia, come il viatico pel giro del mondo; è, in altra parola, la *fortuna*. E se anche quel giudizio è freddo od ostile, sembra agli autori meglio sopportabile che un « mezzo successo » ottenuto altrove. Perciò, com'essi abbiano da *lanciare* una nuova produzione, ritentano la prova a Milano piuttosto che altrove, quasi che Milano fosse una donna adorata, di cui si amano o almeno si tollerano anche i dispetti.

« Milano è teatralmente la metropoli del mondo; accoglie in folla tutte le aspirazioni, le tendenze, le attitudini teatrali rivolte a lei; le tramuta in attività; le rimanda, ansiose di vita e di successo, in tutta la terra.

« Per quante genti traggono vita e ricchezza dal teatro, Milano è la città dell'approdo; da ogni più remota regione, chiusi i teatri, ritornano a lei, come a chieder riposo, a riprender forza, a ritentar fortuna.

« Per gli artisti, grandi e piccoli, è ragione di vanto dire: « la mia casa è a Milano », come per un banchiere dire: « il mio banco è a Francoforte », o per un orologiaio: « la mia officina è a Ginevra ».

« Voi forse, assuefatti, non ve ne accorgete più, ma noi, forestieri, entrando in Milano, avvertiamo subito l'atmosfera teatrale, come, entrando in Roma, avvertiamo l'atmosfera politica. Se all'Aragno si discute a preferenza del Parlamento, al Cova si discute a preferenza della Scala; al Faraglia si parla più di Giolitti, al Savini più di Caruso; al Moderno interessa più l'andata di Bertolini in Tripolitania, al Biffi quella di Toscanini in America. Anche in Galleria certe regali andature, certi sonori timbri di voce, accompagnati da larghi gesti imperiosi, certe pellicce da legge suntuaria, rivelano il teatro.

« E tuttociò, non in mezzo all'inerzia languida, curiosa, talora anche accattona, che in altri luoghi accompagna la vita teatrale, ma in mezzo al frastuono e al fervore di una grande vita industriale che sa bensì guadagnare, ma sa anche spendere; che sa bensì faticare, ma sa pure godere; e che sa, soprattutto, venire in soccorso, con insuperato slancio e larghezza, ad ogni dolore e aiutare ogni nobile impresa.

« Il Museo del Teatro non doveva quindi, e non poteva sorgere che a Milano, presso alla Scala.

« E udite: vi fu una volta chi offerse al vostro Comune tremila libretti quasi tutti di esecuzioni milanesi. L'offerta fu respinta; furono sollecite invece la Biblioteca dell'Opera di Parigi a comperarli e la stampa francese a proclamare: « Se gli Italiani vorranno fare la storia del loro teatro, verranno a Parigi ».

« Sono passati trent'anni precisi, e noi siamo andati a Parigi, ma per istrapparne la raccolta Sambon che contiene ben altro che tremila libretti! Ora se i Francesi vorranno fare la storia del teatro, verranno a Milano!

Sottoscrizione per la fondazione del Museo teatrale di Milano.

S. M. il Re Vittorio Emanuele III.
Cassa di Risparmio di Milano.
Camera di Commercio di Milano.
Corpo dei Palchettisti della Scala (2 quote).
S. A. R. il Principe Joachim Albert di Prussia.
Duca Uberto Visconti di Modrone.
Maestro Arrigo Boito.
Prof. Lodovico Pogliaghi.
Attilio Pirotta.
Carlo Vimercati.
Nob. Guido Cagnola.
Conte Leopoldo Pulle.
Dott. Luigi Della Torre.
Amerigo Ponti.
Tommaso Bertarelli.
Avv. Pietro Volpi Bassani.
Antonio Grandi.
Maestro Giacomo Puccini.
Ing. Ariberto Castelli.
Luigi Pisa.
Ing. Giambattista Pirelli.
Il « Corriere della Sera ».
« Il Secolo ».
Giulio Ricordi.
Dott. Marco De Marchi.
Duchessa Ida Visconti di Modrone.
Ettore e Ferdinando Bocconi.
Marchese Vitaliano Crivelli.
Principe Luigi Trivulzio.
Giorgio Mylius.
Marchesa Maura Cuttica di Cassine.
Eugenio Weis.
Achille Chiesa.
Soave Besana.
Conte Giovanni Visconti di Modrone.
Alfonso Bernasconi.
Prof. Luigi Mangiagalli.
Duca Francesco Melzi D'Eril.
Contessa Jeannette Dal Verme Gargantini.
Ing. Carlo Esterle.
Ing. Ernesto Breda.
Duchessa Josephine Melzi D'Eril Barbò.
Dott. Gino Modigliani.
Francesco Gondrand.
Pietro Piva.
Marchese Ettore Ponti.
Enrico Caruso.
Ing. Angelo Bonomi.
Donna Anna Erba Brivio.
Luigi Borghi.
Conte Etienne Apraxine.
Conte Guido Carlo Visconti di Modrone.
Principessa Abamelek Lazarew.
Giacomo Feltrinelli.
Giuseppe Borgatti.
Edoardo Sonzogno.
Pietro Curletti.
Camillo e Irene Consonno.
Alberto Vonwiller.
Conte Felice Scheibler.
Duchessa Eugenia Litta Bolognini.
Maestro Umberto Giordano.
Ing. Sigismondo Ghilardi.
Edoardo Garbin.
Baronessa Angela Reinelt.
Giuseppe Anselmi.
Giuseppe Sessa.
Mario Sammarco.
Nob. Enrico Confalonieri.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



NUOVI MONUMENTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.

DAL 1° luglio 1911 al 31 decembre 1912, gli oggetti di antichità e d'arte entrati a far parte delle collezioni di questo Museo, furono mille e cento settantotto.

Di alcuni di essi ha reso o renderà conto il collega prof. Pasqui, direttore del R. Ufficio Scavi, perchè provenienti da scavi eseguiti sotto la sua direzione o sorveglianza. Io riferirò, come al solito, dei doni e degli acquisti. L'on. signor barone Annibale Berlingieri, deputato al Parlamento, donò un'iscrizione latina contenente un lungo elogio in versi di una donna, Allia Potestas, a lei posto dal patrono Aulo Allio (1).

Il comm. Giorgio Würtz fece dono delle importanti iscrizioni dedicatorie a divinità orientali da lui rinvenute nella sua villa (già Sciarra) al Gianicolo e pubblicate in *Notizie degli Scavi*, 1907, pag. 88 seg.

Il prof. Rodolfo Lanciani, senatore del Regno, donò quindici chiavi in avorio trovate insieme in una tomba romana, aperta nei lavori per la costruzione del Policlinico, che dovevano aver appartenuto a uno strumento musicale a molte corde, la cui cassa in legno era perita. Le chiavi, riccamente ritagliate al tornio, variano di lunghezza da m. 0,097 a 0,08 (fig. 1). Hanno in basso un foro per il quale doveva passare la corda come nei moderni strumenti. La mancanza intorno a tali fori di qualunque traccia di ossido, ci prova ancora che le corde fossero di minugia e non metalliche, come del resto è comune opinione e per la difficoltà tecnica di costruire corde metalliche e per il nome che gli antichi davano alle corde stesse: *νεῦρα nervi*. Lo strumento doveva apparte-

(1) *Not. Scavi*, 1912, p. 156.

nte alla classe delle arpe (*trigonon*, *magadis*) e le chiavi rinvenute sembrano essere tutte quelle che lo strumento possedeva. Sicchè, tenendo conto che due tetracordi successivi hanno una nota comune, il nostro strumento a quindici corde aveva un'ampiezza sonora di quattro tetracordi e mezzo, pari a due nostre ottave.

Tra gli oggetti acquistati il più cospicuo è la statuetta in bronzo trovata a Sutri il 28 novembre e sollecitamente salvata per questo Museo.

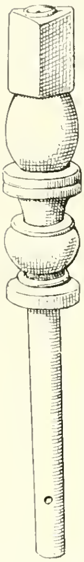


Fig. 1. - Chiave di arpa.

La statuetta, della quale più ampiamente riferii in *Notizie degli Scavi* (1) è alta m. 0,78 e rappresenta un giovane nudo in piedi, col braccio sinistro portato sul capo e il destro che solleva verso il viso un oggetto. La figura posa sulla gamba sinistra, mentre la destra è alquanto piegata e arretrata. I capelli lunghetti sono raccolti intorno alla testa da un cercine. Il viso è molto giovanile, e ha un'espressione dolce e tranquilla. Le forme sono piuttosto molli e quasi femminee, senza che però nulla ci possa indurre ad ammettere, che la figura sia Ermafrodito. La statuetta si riconduce stilisticamente a un prototipo del IV secolo, forse di creazione prassitelica, repliche del quale più o meno variate sono relativamente frequenti nei nostri Musei. Sono in generale assunte a rappresentare Apollo o Dioniso, e l'esemplare forse più illustre e più noto è il così detto Apollino della Galleria degli Uffizi. La nostra figura non ha alcun attributo che si addica ad una di queste due divinità, anzi, l'arnese che essa stringeva nella mano sinistra, tende ad escluderle entrambe. Infatti, per quanto i resti appaiano scarsi ed incerti, non v'ha dubbio, data la posizione del braccio, e il volgersi del viso e degli occhi, che l'oggetto tenuto in mano fosse uno specchio. Ora la statuaria non conosce, a quanto io so, divinità che si specchiano tranne Afrodite. Si specchia invece in pitture pompeiane Ermafrodito, al quale però i caratteri somatici della nostra statuetta non permettono di pensare. Non rimane pertanto che vedere in essa un soggettino di genere, quasi uno studio di nudo: un molle efebo che si mira allo specchio, così come parecchi ne vediamo nelle scene funerarie dei vasi apuli. Il bronzo, opera dell'arte industriale romana del primo secolo dell'Impero, avrà adornato una qualche dimora signorile, e può per elegante finitezza d'esecuzione e per bellezza di patina reggere al confronto dei buoni bronzi ornamentali che ci hanno reso le case di Pompei.

Per poche lire fu acquistato un frammento di grande vaso marmoreo a rilievi di stile neo-attico (fig. 2). Era decorato con un corteo di divinità come tanti altri monumenti appartenenti allo stesso indirizzo artistico (2). Rimane parte della figura di Athena galeata con la lancia sulla spalla sinistra, preceduta da una piccola Nike volante, e parte della cetra della figura di Apollo che seguiva la Dea. Era incastrato nel muro di una cantina in via della Vignaccia, a Roma.

Importante acquisto fu quello della statua riprodotta in figura 3. È in marmo, alta, col plinto, m. 1,57. Rappresenta una divinità femminile rigidamente eretta

(1) 1912, fasc. 1.

(2) Hauser, *Neu-attische Reliefs*, p. 7 seg.

con braccia raccolte al petto, corpo stretto in un vestito quasi a forma di guaina, gambe strettamente unite e avvolte dalle spire di un serpente, la cui testa giunge allo stomaco della figura. Nei pugni chiusi, ora in parte di restauro moderno, teneva probabilmente degli attributi.



Fig. 2. Frammento di vaso marmoreo a rilievi.

La copertura del capo corrisponde al *Klaft* egizio in una forma forse alquanto complicata e arricchita nel mezzo di ornamenti rilevati, forse di gemme. Intorno al collo è un ampio collare anch'esso di stile egizio, costituito da cinque ordini di grani a forma di globetti, di gemme di loto rovesciate, di fiori espansi, di urei e di piccoli rombi. La testa, riattaccata, è secondo alcuni, di restauro: nell'elenco del Matz e Duhn ai quali la statua era nota, si dice persino, che il corpo è di marmo greco, e la testa di marmo italico, il che pare falso; tutti e due i pezzi sono di marmo lunense. E anche del fatto del restauro non sono sicuro; donde il restauratore ignoto, ma certo alquanto remoto dal nostro tempo,

avrebbe tratto l'ispirazione o il modello per una testa così fredda e insipida che non ha nulla della severa nobiltà dell'arte egizia, e che invece sembra tanto ricordare la inanimata mediocrità delle maschere nei sarcofagi antropoidi di Fenicia? Tali monumenti non potevano essere noti al restauratore di cento anni fa, nè se li avesse conosciuti, si sarebbe ad essi ispirato, non potendosi supporre che egli sospettasse un'origine Sira nella nostra figura. Non credo pertanto improbabile, che la testa sia antica, rilavorata, tassellata e rimessa non del tutto bene al suo posto.



Fig. 3. — Statua di divinità orientale.

La statua non era sconosciuta, la descrissero e la figurarono il Rossi Maffei e il Zoega che la videro al palazzo Barberini (1) e più tardi Matz e Duhn che la trovarono invece al palazzo Sciarra (2). Se essa fosse stata sempre al palazzo Sciarra, si sarebbe potuto pensare, che fosse stata trovata nella villa Sciarra al Gianicolo e che si ricollegasse perciò al gruppo di santuari orientali esistenti su quel lato del colle, dove, come è noto, fu poco fa trovata altra statuetta simile in bronzo avvolta dalle spire di un serpente (3). E si potrebbe ricordare, che in certi scavi praticati in quei dintorni nel 1720 fu ritrovata una statua che gli eruditi del tempo chiamarono Ercole combattente con l'idra, ma che poteva anche essere un'altra figura di divinità avvolta da serpenti (4). In ogni modo anche la nostra figura rappresenta probabilmente la dea siriaca Atar-

(1) Winckelmann, *Werke*, III, 1, 115.

(2) *Antike Bildwerke in Rom*, num. 1579.

(3) Cfr. per quegli scavi condotti dal Hanekler, dal Nicole e dal Darier e per tutta la bibliografia relativa il buon articolo riassuntivo di S. Aurigemma in *Ausonia*, 1909, col. 17.

(4) Cfr. Cassio, *Corso delle Acque*, I, 147 citato da Huelsen in *Röm. Mitth.*, 1907, p. 253, n. 1.

gatis come l'idoletto di bronzo del Gianicolo la cui identificazione mi sembra assicurata non solo dalla rispondenza alle descrizioni di Macrobio, ma anche da tutto il complesso di materiale epigrafico e figurato riferentesi alla religione siriaca con essa ritrovato. Non mi pare che l'acconciatura egizia del capo e il monile anch'esso egizio possano decisamente opporsi a questa identificazione. Nel Pantheon egizio non troviamo figure di divinità avvolte da serpenti, e d'altra parte non è questo il primo caso che nell'iconografia religiosa orientale dei tempi dell'impero e per conoscenze sommarie e troppo vaghe dell'artista, e per deliberata volontà dei committenti, vengono dati a una figura divina attributi, caratteri, vesti proprie di più divinità anche appartenenti a cieli religiosi originariamente diversi. Nè, mancando la certezza che la nostra figura possa essere stata rinvenuta sul Gianicolo e aver appartenuto a quel complesso di monumenti siriaci, ne viene di conseguenza che debba dubitarsi della denominazione proposta. Statue di divinità siriache potevano esistere nella Roma imperiale anche fuori dei santuari del Gianicolo, e in altri santuari e in case private (1).



Fig. 4. — Ritratto di Lucio Vero.

Ricordo a tale proposito, che nel Medio Evo è fatta menzione sul Quirinale accanto ai cavalli di una statua di donna avvolta da serpenti (2) statua che nel tempio del Sole di Aureliano sarebbe stata perfettamente al suo posto, e che non avrebbe dovuto emigrare molto lungi dalla sua originaria collocazione, se quel tempio debba collocarsi nel giardino Colonna.

La serie iconografica imperiale si abbellì di due bellissimi ritratti: una testa di Nerone probabilmente rappresentato come Apollo Citaredo già da me pubblicata (3) e una testa di Lucio Vero (4) rappresentato in età giovanile disgraziatamente mal conservata, ma di squisita finezza, specialmente nel trattamento dei capelli e della barba (fig. 4).

Si acquistò anche per lire trecento una testa di giovane donna romana con l'acconciatura del tempo di Giulia Mamea, una esile figurina dal viso asimmetrico, d'aspetto melanconico, assai lontana dal possente tipo matronale romano. È riprodotta nel catalogo della collezione Woodyat, tav. XIX, num. 299.

(1) La immigrazione a Roma di uomini e cose di Siria, notevolissima già nel I secolo dell'impero (si ricordi il *Syrus in Tiberim defluxit Orontes* di Marziale) dovette divenire imponente con l'avvento al trono imperiale delle antiche principesse di Emesa e dei loro figli da Giulia Domna a tutto l'impero di Severo Alessandro.

(2) *Mirabilia Romae* 14: *ante caballos femina serpentibus circumdata sedet habens concham ante se*, cfr. Michaelis in *Röm. Mitth.*, 1898, p. 252.

(3) *Ausonia*, 1911, pag. 22.

(4) Pollak, *Joseph von Kopf als Sammler*, Roma, Loescher, 1905, p. 8, tav. IV, n. 23.

Presento anche qui le fotografie di tre oggetti ricordati nelle *Notizie degli Scavi*, ma o non illustrati o riprodotti con figure non troppo ben riuscite. La prima (fig. 5) è una testa minore del vero trovata nei lavori di fondazione del palazzo delle Ferrovie di Stato a Villa Patrizi (1). A mio parere, essa deve aver fatto parte dello stesso altorilievo a soggetto storico, al quale appartennero le tre altre teste di uguale proporzione e di simile arte, ugualmente coronate di lauro, esistenti già nel palazzo di Villa Patrizi, e da me acquistate, e pubblicate in un precedente rapporto (2). Evidentemente anche queste altre tre teste dovevano essere state trovate nella Villa Patrizi stessa. La nostra ha una notevole somiglianza con gli uomini della gente Giulio-Claudia.



Fig. 5. — Testa da un altorilievo romano.

La figura 6 ci mostra un magnifico ritratto di uomo adulto, di viso piuttosto pieno, fronte alta, piccoli occhi, labbra carnose, barba non ben rasa, capelli tirati sulla fronte e cinti di corona di lauro. Il capo volto verso destra leggermente alzato dà l'impressione di robusta e sdegnosa fierezza, e non ostante il mediocre stato di conservazione rivela un nobilissimo artista del principio del secondo secolo di Cristo. Fu rinvenuto sulla via Latina insieme a frammenti di un grande sarcofago (3), e alla maschera in marmo riprodotta in figura 7. È una maschera comica di vecchio iracondo ben nota da altre riproduzioni, ma di fattura assai spigliata e vivace. La parte sinistra della barba è restaurata in gesso. Il Robert che ne pubblica una similissima in terracotta del Museo di Napoli crede di ravvisarvi il *θεράπων ἡγεμών* (il capo dei servi, forse il servo padrone) della nuova commedia attica (4).

Credo pure opportuno presentare due vedute (tav. I e fig. 8, veduta totale e parziale) del finissimo mosaico rinvenuto a via Emanuele Filiberto, nei ruderi di una casa romana, messi in luce nel 1910 (5). L'elegante disegno geometrico a zone concentriche di triangoli curvilinei bianchi e neri, eseguito con mirabile

(1) *Not. Scavi*, 1911, p. 133.
(2) *Boll. d'Arte*, 1909, p. 302.
(3) Mancini in *Not. Scavi*, 1912, p. 34.
(4) Robert, *Die Masken der neuen attischen Komœdie*, pag. 27, fig. 56.
(5) Vedi la relazione non illustrata del Pasqui in *Not. Scavi*, 1911, pag. 338.

esattezza e precisione doveva nell'intendimento dell'artista mirare a dare l'impressione della convessità, come se tutto il mosaico fosse un magnifico scudo dal cui centro sorgeva minacciosa la Gorgone. E la bellissima testa, unica macchia di colore nell'uniforme bianco e nero del fondo, si volge a guardare con gli occhi profondi, senza che l'atteggiamento severo e sdegnoso della bocca, lo



Fig. 6. — Ritratto romano.

scompiglio dei capelli e l'orribile divincolarsi dei serpenti riescano a turbare la nobile bellezza dei lineamenti, e la dignità del pensoso aspetto. Nelle altre stanze della stessa casa si aveva un altro pavimento simile al nostro, ma molto più danneggiato, e in un corridoio attiguo resti di altro pavimento a tessere più grosse bianche e nere con le figure così comuni di mostri e divinità marine (1).

(1) Dalle parole della relazione nelle *Notizie*, sembrerebbe quasi che questo fosse sotto al mosaico migliore, il che non era, come vidi sul posto, e come mi conferma il restauratore Belardino Vetraino che distaccò i mosaici.

Abbastanza simili ma non identici al nostro sono tre mosaici, l'uno trovato a Roma presso S. Stefano Rotondo e ora perduto (1), il secondo trovato a Ostia (2), l'altro proveniente da una villa romana a Dar Zmela in Tunisia (3). Quest'ultimo è forse più ricco del nostro, perchè i raggi che partono dal medaglione centrale hanno forma di squame quasi fossero parti dell'egida, e sono policrome. Il Gauckler espertissimo conoscitore di mosaici l'attribuisce al periodo degli Antonini, e precisamente agli anni 150-180 d. Cr. Il nostro deve ritenersi un poco più antico e per la maggiore semplicità, e anche perchè quello che si faceva in un certo tempo nelle provincie doveva generalmente essersi fatto alcuni anni prima a Roma.



Fig. 7. Maschera comica.

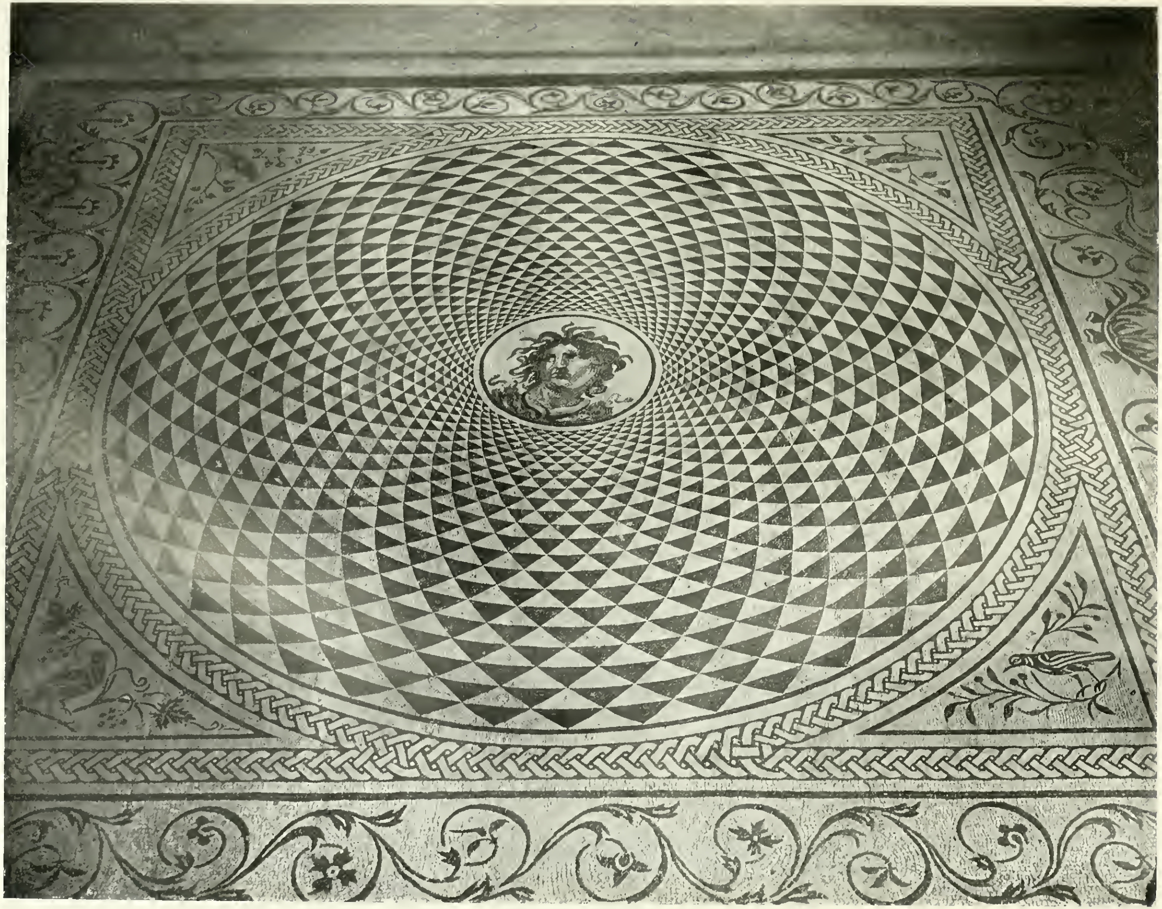
Un singolare oggetto fu pure quello acquistato presso l'antiquario signor Gaetano Roffi, rinvenuto anni indietro a Rignano Flaminio. Si tratta di una specie di grande tazza cilindrica in marmo a due anse con ornati e figure a rilievo sulla superficie esterna, e con iscrizioni sull'orlo (fig. 9-11). Misura m. 0,78 di diametro per 0,32 di altezza. Il vaso non aveva fondo chiuso, ma solo un piccolo margine rientrante, come appare dalla figura, e questo o perchè dovesse contenere nell'interno un altro vaso metallico, o perchè, come mi sembra più probabile, la sua destinazione di vaso sacrificale attestata dall' iscrizione richiedesse quella perforazione. È noto infatti, che per lo meno nei culti funerarii e delle divinità ctoniche era richiesto, che il sangue delle vittime colasse per terra, e fosse dalla terra assorbito. Lo stesso si può ammettere per le libazioni che dovevano costituire la principale forma di culto resa alle divinità campestri. Sulle pareti fasci di rami di pino e di vite partono dalle anse, e vengono quasi a incontrarsi sul davanti, lasciando vuoto un piccolo spazio nel quale da un lato si ha un lupo che divora una pecora, dall'altro una figura barbata e a gambe caprine a guisa di Pan che tiene con la sinistra per le corna una capra, e con la destra levata e armata del curvo e nodoso bastone da pastore (*pedum*) minaccia un lupo. La singolare figurazione mi sembra valga a ridare un qualche valore a concetti che le indagini più moderne pareva volessero del tutto bandire. È noto come i più recenti filologi e studiosi della religione romana pongono i *luperci* e l'antico dio *Luperco* uguali a *lupi*, con un suffisso che si ritrova in *noverca*, ecc. (4), e non vogliono vedere

(1) P. S. Bartoli, *Le pitture antiche delle grotte di Roma*, I, tav. XXII.

(2) Nella così detta casa di Apuleio, cfr. Lanciani in *Not. Scavi*, 1886, p. 163.

(3) Gauckler in *Bulletin Archéologique*, 1904, p. 380, tav. XXXVII.

(4) Jordan, *Kritische Beiträge zur Gesch. der lat. Sprache*, p. 164. Otto in Pauly Wissowa, *Realtexikon* s. v. *Faunus*. Preller, *Römische Mythologie*, I, p. 126, 380. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, p. 172.



Tav. I. — Pavimento in mosaico.

nel Fauno Luperco altro che il dio lupo e nei *luperci* i suoi sacerdoti che si rendono simili a lui, come lui lupi. Ora questo potrà anche essere stato il concetto primordiale del culto, per quanto a me paia che troppo frequentemente la indagine moderna si abbandoni alla china pericolosa delle idee totemistiche, e forse troppo largamente le estenda. Ma non meno vero mi pare, che in età più vicina a noi tale originaria concezione doveva essere quasi



Fig. 8. Busto centrale del pavimento a mosaico.

del tutto dimenticata, e doveva aver ceduto il campo all'altra più volgare e più accessibile alla mentalità d'un romano dell'impero di un *lupercus* che *arcebat lupos* nemico dei lupi, e protettore del gregge contro di essi. Insomma la etimologia di tipo varroniano *lupercus* da *lupum arcere* doveva avere maggior credito in età storica che la vera ormai dimenticata. E difatti al principio dell'impero i luperci andavano vestiti di pelli di capra (1), ossia avevano affatto dismesso l'uso della pelle di lupo che doveva esser condizione prima alla loro sacrale trasformazione in lupi. E analogamente nel nostro monumento ci appare il Fauno Luperco simile nell'aspetto all'ellenico Pan (2), in atto di scacciare il lupo.

(1) DIONYS., *Halic.*, I, 80. JUSTIN, XLIII, 1, *SERV. ad Aen.*, VIII, 663.

(2) JUSTIN, XLIII, 1, 7: « Evander templum Lycaeo quem Graeci Pana, Romani Lupercum appellant, constituit ».

Così stando le cose, come dovrà completarsi la prima parola dell'iscrizione, (fig. 11) quella che dà il nome della divinità? Se non ci fosse il rilievo, a nessuno verrebbe in mente di supplire altro che [*Silva*]*no*, tanto sono di gran lunga più



Fig. 9. — Tazza marmorea con rilievi.

comuni di altra le dediche a questa divinità. Ma data la figurazione potrebbe anche darsi, che fosse in origine scritto [*Fau*]*no*. Però a confermarmi che il sup-



Fig. 10. — Tazza marmorea con rilievi.

plemento più probabile è Silvano stanno tre fatti: primo, che le dediche a Silvano sono oltremodo più frequenti di quelle rarissime a Fauno (1); secondo, che iscrizioni sacre a Silvano sono incise su oggetti simili per forma al nostro vaso (2); terzo, che le differenze tra Fauno e Silvano non sono troppe, e che

(1) De Ruggiero in *Dizionario Epigrafico* s. v. *Faunus* non ne registra che tre.
(2) C. I. L., VI, 581 *in margine superiori vasis rotundi*; 600 *in labro vasis marmorei*, etc.

Silvanus (aggettivo non sostantivo) non è in origine altro che un *Faunus Silvanus* (1). I dedicanti sono un *Quintus Caecilius Amandus scriba librarius quaestorius trium decuriarum.* Il titolo è quello dato ufficialmente ai segretarii dei questori che erano divisi in tre decurie, e il personaggio ha voluto farlo scrivere in tutta la sua ampiezza, perchè dedicando egli l'oggetto in un municipio, risultasse dal titolo che egli rivestiva l'ufficio di *scriba* in Roma e non nel municipio. L'altro dedicante *Quintus Tullius Quinti filius Caecilius Amandus* della tribù Falerna è probabilmente il figlio del precedente, non ostante che abbia due gentilizi invece di uno, come il presunto genitore.

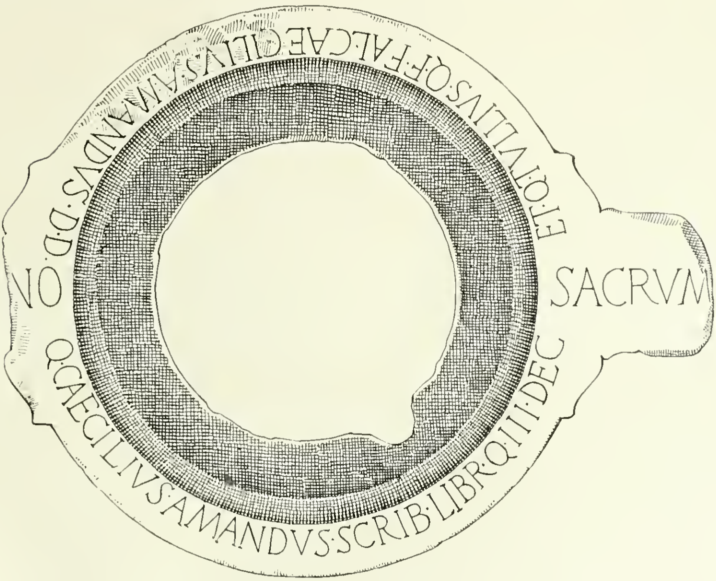


Fig. 11. — Iscrizione sul labbro della tazza marmorea.

Da Palestrina proviene l'elegante puteale in terracotta riprodotto in fig. 12 (2). È alto m. 0,71 e misura di diametro m. 0,32. Nell'interno si contano dodici

(1) Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, p. 175. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités* s. v. *Silvanus*, etc.

(2) L'oggetto era stato ritrovato in frammenti molti anni or sono nella vigna di proprietà Ernesto Marini in contrada Caffarella, vocabolo Via Selciata. Facendosi in quel luogo dei lavori a una certa profondità, si rinvennero resti di una sala con rozzo mosaico a bianco e nero nel pavimento, una vaschetta di peperino, frammenti vari di rilievi di tipo Campana, e i frammenti del nostro puteale. Tali oggetti rimasero per lungo tempo in una cantina finchè il Marini non vendette la vigna; li ritrovò allora, e li vendette al sig. Alessio Gilli, direttore delle scuole elementari di Piazza Fiammetta in Roma. Il quale dopo averli rimessi in piedi con un restauro che non poteva attestare altro che la sua pazienza e la sua buona volontà, me li offrì in vendita. La *facies* dell'oggetto, la qualità dell'impasto di terracotta, le circostanze da me appurate del trovamento, il modo stesso col quale l'oggetto venne presentato nell'inabile restauro del proprietario, mi assicurano dell'autenticità del pezzo.

costoloni rilevati di rinforzo. Lungo l'orlo superiore gira una cornicetta costituita da due listelli e da una serie di globetti che è conservata in un solo



Fig. 12. Puteale in terracotta.

punto, dove manca invece la testa della figura sottoposta. Sulla superficie cilindrica sono applicate cinque graziose figure di donne alate, rigidamente ritte sulla punta dei piedi e sorreggenti con le mani, tenute discoste dal corpo, cia-

scuna due tirsi che si incrociano, e sono legati da un nastro al punto d'incontro. Il vestito sembra un peplo, cui si è fatto una lunghissima rimboccatura al collo, producendo con ciò un accorciamento nel vestito che ha lo scopo di mostrare nude le gambe fino sopra al ginocchio. Meglio che altro appellativo può convenire a questa veste il nome di *diploidion*. Le ali dritte verso il cielo sono trattate con cura minuziosa, e così pure molto ben modellate sono le teste con i lunghi capelli, in parte raccolti sull'occipite, in parte lasciati cadere in masse ondeggianti sulle spalle. Tutta l'opera d'arte di un moderato arcaismo è notevole per bellezza nella serie non ricca dei puteali di terracotta. Il labbro interno del pozzo non presenta almeno nella parte conservata nessuno di quei solchi caratteristici dovuti all'azione del tiraggio delle corde; quindi o non ha molto lavorato, oppure non ha rivestito il margine di un pozzo da attinger acqua, ma ha circuito e difeso un luogo o più probabilmente un albero sacro. È noto se non altro dagli esempii famosi del *puteal* di Atto Xavio e di quello di Scribonio Libone, che non sempre il *puteal* serviva unicamente come margine di pozzo. Resta a vedere come debbano denominarsi le figure femminili rilevate intorno all'oggetto. Se non si ponesse mente che ai tirsi, si penserebbe di chiamarle Menadi. Nè il vederle alate dovrebbe senz'altro far respingere la spiegazione, inquantochè non mancano specialmente nella tipologia capricciosamente eclettica dell'arte postalessandrina figure alate del tirso dionisiaco (1). Ma piuttosto la compostezza delle figure, il loro aspetto di divine persone che or ora arrivano, con le ali ancora ritte e vibranti, e i piedi che sfiorano leggeri il terreno, fanno pensare a delle Nikai. E il tirso nelle mani risveglia l'idea non di una vittoria che si levi superba sul campo insanguinato di una battaglia, ma di un incruento trionfo dionisiaco in giuochi o in rappresentazioni sceniche che si davano nelle feste del lieto Iddio delle uve.



Fig. 13. — Statuetta di Afrodite.

La collezione di figurine in bronzo finora piuttosto povera nel nostro museo si arricchì di alcuni buoni esemplari. Fu acquistata una statuetta di Ercole imberbe nudo con la destra levata in atto di brandire la clava, di discreta fattura, alta m. 0,17. Proviene da Vico Garganico (prov. di Foggia).

All'Ufficio di Esportazione fu acquistata la piccola ma graziosa figurina in bronzo di Afrodite nuda che solleva con la destra il sandalo a minacciare il piccolo Eros, reo di qualche birichinata (fig. 13). Così ci descrive la Dea Luciano (2), e così la riproducono altre statuette già note e molto

(1) Cfr. Dioniso stesso alato in un mosaico di Delos. *Monuments Piot.*, XIV, tav. 15. Satiri alati in pitture pompeiane: Barnabei, *La villa di L. Fannio Sinistore*, p. 29, fig. 6, ecc.

(2) *Dialogi Deorum*, XI, 232.

simili alla nostra (1). È di lavoro romano derivato da un originale ellenistico (2).

Dall'antiquario Barsanti fu acquistata una terza statuetta di tipo ellenistico, e forse più propriamente alessandrino; raffigura un Pigmeo nudo dalle membra brevi e adipose, dalla testa grande con piccola barba, naso alquanto camuso e labbra grosse, che dai caratteri somatici ben rivela d'appartenere alla razza pigmeo-camitica dell'Africa nord-orientale. Protende il mostriciattolo le braccia coi pugni chiusi, o che l'artista abbia pensato di rappresentarlo combattente con le gru, secondo l'antico mito, o che presa dal vero la figurina riproduce uno spettacolo di pugilato tra pigmei che è perfettamente verosimile potesse venire offerto tra le mille novità, onde la raffinata civiltà ellenistica e romana cercava di ravvivare la stanca curiosità dei suoi uomini saturi di divertimenti. Una figurina affatto simile nella collezione Sambon recentemente acquistata per il Museo Teatrale della Scala a Milano, è forse la stessa che aveva già fatto parte della collezione Pourtalès (3), un'altra era nella collezione Gréou, e una terza poco dissimile è nel Louvre (4).



Fig. 14. Vasetto di bronzo.

Una quarta statuina di bronzo fu trovata facendo un piccolo movimento di terre intorno al Mausoleo di Adriano. Rappresenta un attore comico con maschera di vecchio barbato, ritto in piedi, avvolto in un breve mantello che deve dar l'idea della miseria (*τρίβων*) e con la destra protesa. Anche lui appartiene come la maschera di fig. 7 alla categoria dei servi.

Nella serie dei piccoli bronzi rientra anche l'elegante vasetto che imita alla perfezione la forma dell'otre ripieno (fig. 14). Fu acquistato all'Ufficio di Esportazione.



Fig. 15. Anello d'oro.

Per la collezione epigrafica furon acquistate un'interessante iscrizione dedicatoria alla Concordia Augusta che fa menzione di un collegio dei *pigmentarii et miniarii* finora sconosciuto in Roma (5) un'urna cineraria contenente i resti di Lucio Lelio Fusco, la cui lunga carriera militare finita col grado di comandante degli speculatori pretoriani (*centurio*

(1) *Arch. Zeitung*, 1870, p. 91; 1871, p. 97.

(2) Che tre di queste statuine provengono da regioni orientali (Alessandria, Cipro, Damasco) fe[illegible] già senza ragione pensare a origini orientali del tipo.

(3) Reinach, *Repertoire de la statuaire*, II, p. 564.

(4) Reinach, *ibidem*.

(5) Pubblicata dal Wilson, in *American Journal of Archaeology*, 1912, p. 34.

trecenarius) e svoltasi tutta a Roma, è partitamente designata nell'iscrizione (1), un'iscrizione proveniente da Segni e ricordante il dono di vesti fatto da una Aurunceia Acte alla Bona Dea (2). A Velletri fu acquistato un bellissimo anello d'oro pieno con testina di Ercole a rilievo al posto del cartone. La testa è



Fig. 16. — Vaso di terra con quadriga a rilievo.

barbata, e ricorda molto da vicino il tipo dell'Ercole di Glicone (fig. 15). Un anello molto simile è nel British Museum (3).

Ricorderò ancora alcune gemme, un'onice con piccolo bustino di giovane imberbe e intorno la leggenda DECENTIS, una corniola con figura di un piccolo Dioniso che cavalca un caprone sorretto dietro le spalle da un barbato Sileno.

(1) Pubblicata già dal Vaglieri in *Boll. Com.*, 1899, p. 42. Per il *centurio trecenarius*, cfr. Domaszewski, *Rangordnung*, p. 20, 99.

(2) Pubblicata già dal Gatti, in *Boll. Ist.*, 1883, p. 190; cfr. *Ephemeris Epigraphica*, VIII, num. 624.

(3) Marshall, *Catalogue of the Finger Rings Greek, Etruscan and Roman in Brit. Mus.*, pag. XLV, n. 228.

Tra la suppellettile più umile è degna di memoria la tazza a due anse di argilla verniciata *(terra sigillata)* recante un auriga vincitore con la Vittoria sul carro tratto da quattro cavalli. La parte posteriore del vaso manca. Sopra la testa dei cavalli è inciso DANVBIVS, probabilmente il nome di uno di quei cavalli (fig. 16). Un vaso simile con due quadrighe e con le iscrizioni DANVBIV-IANVARIV è presso il comm. Augusto Castellani (1).

Per il medagliere furono acquistati aurei di Traiano (Cohen, 153), Giuliano (Cohen, 78), Elia Eudossia (Sabatier, I, p. 100), argentei di Ti. Sempronio Gracco (Babelon, 11), M. Minatio Sabino (Babelon, 3), Sesto Pompeo (Babelon, 27), Ottaviano (Babelon, 158), Augusto (Cohen, 85, 179, 190, 195), Vitellio e figli (Cohen, 2).

Fu anche acquistato un ripostiglio di ottantotto vittoriati trovato a Fano (2) pregevole per la rarità sua, essendo il quarto finora conosciuto composto esclusivamente di vittoriati, e il ripostiglio di 885 biglioni e bronzi imperiali del terzo secolo trovati a Testaccio (3).

R. Paribeni.

(1) C. I. L., XV, 6126.

(2) Cesano in *Rivista Italiana di Numismatica,* 1912, p. 299.

(3) Mancini, in *Not. Scavi,* 1911, p. 445, e *Bull. Comunale,* 1911, p. 248.

L'EVOLUZIONE DEL MONUMENTO SEPOLCRALE NELL'ETÀ BAROCCA.

Il monumento a piramide.

Il seicento portò una impronta originale in tutti i campi dell'arte, e spesso si staccò dalle forme tradizionali, ovvero, pur attenendovisi, le animò del suo spirito e le trasformò in maniera talora bizzarra, sempre originale. La scultura di questo periodo impresse in special modo la sua impronta particolare, con ricca varietà di forme e spirito di grandiosità, nel monumento sepolcrale. Interessantissimo è dunque seguire l'evoluzione del monumento sepolcrale nel 600 anche perchè entrando in esso in vario modo impiegate insieme l'architettura e la scultura, si ha come un capitolo della storia generale di queste due arti.

Mi propongo di fare un lavoro che spero non privo di interesse su questo argomento non ancora trattato (1). Il Burger (2) studiò il monumento funebre toscano, ma soltanto fino a Michelangelo. Ma mentre prima di Michelangelo fu adoperato un tipo quasi uniforme nelle varie epoche, dopo di lui, con la ricchezza di fantasia e la ricerca del nuovo e del grandioso, caratteristiche dell'età, si moltiplicarono all'infinito le forme più varie del monumento sepolcrale; sorge da ciò la necessità di dividere lo studio in vari tipi, e raggruppare i monumenti attorno ad alcune forme fondamentali; però nel 600 non è possibile una classificazione così rigorosa come si potrebbe fare per altri periodi appunto per il carattere di maggiore individualità che l'arte ha assunto, per cui spesso anche maestri secondari non sanno sottomettersi a forme determinate, e creano tipi del tutto personali. Limito per ora il campo delle indagini a Roma, che, del resto, nel 600 a differenza dei periodi precedenti, è il centro artistico di tutta Italia, A Roma nel 600 convengono maestri di tutti i paesi, specialmente scultori attratti dalla gran fama del Bernini; inoltre lo splendore della corte pontificia e l'opulenza delle famiglie patrizie create dal nepotismo, e la presenza dei cardinali con numeroso seguito, hanno dato all'arte romana uno speciale carattere di sontuosità che negli altri luoghi non poteva esservi; e questo si manifesta specialmente nel monumento sepolcrale e nelle cappelle gentilizie in cui si accendeva una gara per superare gli altri col fasto delle decorazioni e con lo splendore dei marmi e dei bronzi dorati.

(1) A ciò sono stato incoraggiato dal prof. Antonio Muñoz che nel suo corso universitario dell'anno 1911-1912 ha tratteggiato la storia della scultura nel 600, e mi ha molto aiutato nelle mie ricerche con la sua competenza nell'arte di questo periodo.

(2) Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, *Leipzig*, 1907.

Uno dei tipi principali di monumento funebre nel 600 è il monumento a piramide di cui tratto nel presente studio; tipo che fu di frequente usato, con forme e significati tutti propri dell'età barocca.

*
* *

Si credeva fino a pochi anni or sono che il Bernini nella Cappella Chigi a S. Maria del Popolo avesse per la prima volta adoperato questo tipo con le due piramidi di Agostino e Sigismondo Chigi, e molti scrittori moderni — tra cui il Nibby — lo biasimavano per avere osato turbare la purezza delle linee raffaellesche con quei due strani sepolcri. Ma Domenico Gnoli risolse definitivamente la questione (1), ridonando a Raffaello la paternità delle sepolture a piramide, e dimostrando la parte ben esigua avuta dal Bernini nei restauri di quelle tombe, E gioverà riassumere brevemente lo studio citato, a cui rimandiamo per più ampi particolari. Risulta dunque da note di pagamento ivi riportate, che nell'anno 1552 le due sepolture erano composte di un basamento e di una piramide; una, quella di Agostino, era compiuta; dell'altra era fatto il basamento, e c'erano le pietre per l'incrostatura della piramide. Nel 1554 fu aperta la cappella - fino allora chiusa da un assito — e finito dal Salviati il quadro di Sebastiano dal Piombo con altre pitture. Ma per la dispersione della famiglia Chigi la cappella rimase abbandonata.

Monsignor Fabio Chigi, che divenne poi Alessandro VII, nel 1626 rivendicò la cappella, e così in una sua lettera, dopo averla descritta, parla delle sepolture: ... « È di una cassa alta due braccia e mezzo con bassorilievo di bronzo davanti e dalla testa che guarda l'altare. È sopra detta cassa una piramide larga di pianta quanto la cassa, e che termina con l'estremità nell'arco, incrostata di marmo, con uno spatio di tondo votio ove poteva stare o una testa o un'arme, e sottovi disegnato una cartella per iscrittione... » A questa descrizione corrisponde il disegno che si conserva nel Gabinetto degli Uffizi — è a tergo del foglio 3204 di Francesco Dosio. Il Chigi per allora rimosse la sepoltura del card. Pallavicini che si era intrusa nella cappella, e restaurò alla meglio tutto il sacello. Nel 1652 ritornò a Roma cardinale, e fece restaurare la cappella sotto la direzione del Bernini. Il Dosio nelle annotazioni al suo disegno dice che la piramide era di portasanta, il basamento di giallo antico, e tali sono rimasti; la cartella per l'iscrizione fu riempita con portasanta uguale al resto, e se ne può anche ora seguire il contorno. Il Chigi dettò l'iscrizione che si legge in lettere di metallo dorato nel marmo della piramide; il tondo fu riempito con un medaglione di marmo bianco; la storia di bronzo fu tolta per non doverne fare una simile nell'altra piramide, e al suo posto fu messo uno specchio di verde antico. Di contro, coi marmi già preparati, fu finita l'altra piramide di Sigismondo Chigi. Dunque l'opera del Bernini si riduce a queste piccole modificazioni che non alterano in nulla il disegno di Raffaello; nella cappella egli si limitò a porre gli eleganti pilastrini corintii coi festoni negli angoli dove si smussano, incontrandosi, i quattro archi, fino al raccordo della cupola, e i due gruppi del Daniele e del l'Abacuc.

(1) Domenico Gnoli, *La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del Popolo in Roma*, nell'*Archivio Storico dell'arte*, 1889, p. 318. Non sappiamo l'anno preciso in cui furono fatte le tombe; quando morì nel 1519 il Chigi comandò nel testamento che fosse costruita la cappella e la sua sepoltura secondo i disegni di Raffaello, già cominciati ad eseguirsi da Lorenzetto.

A Raffaello spetta dunque il merito di avere ricreato il motivo classico della piramide funeraria, nel '500. Gli antichi monumenti di marmo bianco con le candeliere finemente decorate e l'urna su cui giacevano composti in religioso sonno i prelati di Sisto IV e di Alessandro VI, monumenti di un'arte squisitamente delicata, ma poco grandiosi e ricchi, e infine monotoni per la poca varietà del tipo, non potevano più bastare alle tendenze di questa età che cercava forme più piene e mature. Nella generale resurrezione di tutte le forme classiche, anche la piramide, di cui proprio a Roma si avevano imponenti modelli, doveva colpire l'immaginazione degli artisti. « Peruzzi, Sangallo e altri si esercitavano — dice il Gnoli nel citato studio — a rifare la tomba di Mausolo terminante in una piramide a gradini, e quella di Porsenna, un complesso di basamenti e guglie formanti piramide, secondo le descrizioni di Plinio e di Varrone. E a Roma era sotto gli occhi di tutti la piramide di Cestio che certamente diede la prima ispirazione a Raffaello, e la così detta « Meta Romuli » del Circo di Nerone in Borgo, di cui l'Urbinate lamenta la demolizione nella sua famosa lettera a Leone X sulla distruzione delle antichità ». E il Peruzzi e il Sangallo hanno disegnato piramidi coi sostegni degli angoli formati di teschi, piedi di leone, tartarughe e altre figure bizzarre; e negli sfondi delle pitture dell'epoca, troviamo spesso insieme coi circhi e i templi, piramidi, obelischi e altre figure cuspidali.



Roma, Galleria Nazionale — Disegno del Bernini per un monumento non eseguito.

Per la sepoltura del magnifico Agostino non usandosi erigere all'aria aperta un mausoleo, come gli antichi, si innalzò un sacello, addossando alla parete la piramide, con marmi colorati misti a bronzi, novità di ricchezza mai vista prima di allora. Osserviamo però come la piramide da sola in un tempietto, ove coi segni dello zodiaco in mosaico e altri simboli naturalistici quasi più nulla resta del concetto cristiano della morte, aveva un carattere che con la ripresa dei motivi cattolici dopo la controriforma, non poteva più rispondere alle mutate esigenze spirituali; di più addossata da sola alla parete aveva un effetto di solennità ma al tempo stesso di freddezza. E l'innovazione non trovò molto seguito nel 500, se si eccettui la piccola piramide del card. Fulvio Corneo in S. Pietro in Montorio, vicino alla cappella Del Monte: il monumentino è addossato al muro: sopra un piccolo basamento dove è l'iscrizione e lo stemma, si erge la piramide, di marmo nero, che è quasi un obelisco, alta e stretta alla base, sostenuta da due tartarughe.

È un insieme semplice e non privo di eleganza, ma troppo povero; qui la piramide per le sue piccole dimensioni comincia a perdere il suo vero ufficio

di cella funeraria che potrebbe contenere il sarcofago, per assumere un valore simbolico, in quanto non è una vera sepoltura, ma solo un'indicazione di sepoltura.

Non troviamo altre piramidi fino al 1656 anno in cui il Bernini completò, come abbiamo detto, la cappella Chigi al Popolo. Nella Galleria Nazionale di Roma esiste un disegno del Bernini per un sepolcro. Sotto il medaglione doveva avvolgersi una cartella grande e accartocciata per l'iscrizione; due figure alle-



Palestrina, S. Rosalia.
Monumento del card. Taddeo Barberini.

goriche, la Fede e la Fortezza coi loro attributi, dovevano essere poste ai lati, e al di sotto il solito teschio. Questo disegno è creduto dal Fraschetti un progetto di arricchimento del sepolcro di Sigismondo Chigi. Ma come mi fa osservare il prof. Muñoz sembra piuttosto trattarsi di un monumento diverso che il maestro progettò e non fu poi condotto in opera; infatti le dimensioni della piramide sono minori; il medaglione è inserito più in basso; la base le linee spezzate e concave.

Lo stesso Bernini nell'anno 1669 disegnò il catafalco per le esequie del duca di Beaufort nella chiesa d'Aracoeli. Ideò una base ornatissima con complicate modanature, e sopra di essa un trofeo guerresco di cannoni, armature ecc., ai cui lati due scheletri atrocemente contorti sostengono con apparente leggerezza una piramide tronca istoriata minutamente e fregiata di una lunga iscrizione.

Su l'alto di essa danzano due Fame suonando nelle trombe e porgendo palme; sul sommo è una statua simbolica con clipeo crociato e una daga (1).

Vediamo posta in atto questa idea berniniana di adornare la piramide con sculture, a Palestrina nelle sepolture Barberini, dell'anno 1676, e la piramide conservando il suo carattere funerario, acquista un aspetto magnifico e più maestoso. La piramide del card. Taddeo Barberini si leva su due zampe di leone, e un angelo volante, con la tromba, addita le parole incise su di essa « Virtute vixit ». Sopra, da una nicchia circolare, esce il busto del Cardinale, in abiti pontificali. Simile è l'altro monumento in cui l'Angelo incide sulla piramide le parole « Aeternitati vixit », e il card. Antonio è rappresentato nel suo consueto abito di prelato francese (2). E così troviamo qui i due motivi dell'angelo con la tromba e dell'angelo che incide sulla piramide, che rivedremo in seguito in tanti monumenti del genere.

Dopo le sepolture Barberini, in ordine cronologico ritroviamo la forma piramidale nella cappella Capizucchi a S. Maria in Campitelli (1685). Un artista ritardatario ha sovrapposto a una grande urna di giallo antico una piramide larghissima alla base e molto acuminata, di marmo bianco incorniciato di giallo, con l'iscrizione per tutta la sua estensione, ottenendo un insieme severo, ma pesante e mancante di senso artistico. Notiamo come già l'ufficio della piramide comincia a svisarsi, essendo sovrapposta all'urna, quantunque le sue dimensioni siano così grandi da escludere che abbia un semplice ufficio simbolico. Di questo tipo, ma di proporzioni molto più ridotte, è il monumento del marchese Bernardi († 1726) a S. Maria di Monterone. Dopo non troviamo più adoperata questa forma di sepoltura.

Continua invece il tipo berniniano delle piramidi di Palestrina il bel monumento eretto a Francesco Erizzo († 1700) nella chiesa di S. Marco. La piramide di pietra di paragone è incorniciata di giallo; in essa è scolpita l'iscrizione, e sopra è scavato un tondo col busto del defunto, mentre ai lati si librano due angeli con le trombe (3).

Si scosta alquanto da questo tipo il monumento di Francesca Calderini Riccardi in S. Giovanni dei Fiorentini, ed è dello stesso anno 1700. Un alto zoccolo sostiene la piramide tronca sormontata da una palla. Verso il basso della piramide è appeso un drappo con l'iscrizione e lo stemma; sopra il drappo è una mensola con due putti piangenti portanti le faci spente che fiancheggiano il busto della defunta, tagliato intero alla maniera berniniana e con le mani sul petto. L'insieme è elegante e armonioso, bene eseguito nei particolari; il motivo, che non ebbe seguito, è genialissimo; meravigliosa è la freschezza e la grazia del volto della gentildonna, e il marmo è lavorato in modo assai fine (4).

(1) Da un disegno della Calcografia, riprodotto in FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pag. 254.

(2) I monumenti sono evidentemente opera della scuola del Bernini, e probabilmente di Nicola Menghini, secondo l'opinione del prof. Muñoz.

(3) Abbiamo omesso, perchè quasi senza importanza, due piramidi che sono nei primi due pilastri a S. Maria dell'Anima; sono del 1725 e del 1727, di marmo nero, lunghe e strette quasi come obelischi. Portano circa alla metà lo stemma, ed è appeso ad esse un drappo con l'inscrizione.

(4) Ricordiamo il monumento del Card. Paolucci a S. Marcello, in cui la piramide di paonazzetto sorge sopra un timpano spezzato; un angelo volante tiene in una mano la tromba, con l'altra un medaglione col ritratto in bassorilievo, ed è addossato alla piramide. Insieme corretto ma freddo.

Del 1737 è la piramide del card. Imperiali a S. Agostino nella crociera di destra. Sopra un basamento policromo si innalza la piramide di porfido che serve di sfondo a un angelo volante che sostiene il ritratto in mosaico del defunto, e sotto è un' aquila, simbolo dell'immortalità, che tiene le insegne episcopali; ai lati, sul basamento, sono sedute due grandi statue della Fortezza e della Carità. Il monumento è architettura di Paolo Posi, le statue sono opera di Pietro Bracci; la Carità è imitata da quella del Mazzuoli nel monumento ad



Roma, S. Marco.
Monumento di Francesco Erizzo.

Alessandro VII in S. Pietro, ed ha lo stesso difetto di floscia grassezza del putto; la Fortezza è invece imitata dall'antico, nello stile dell'Agardi. Sotto al basamento una cartella di porfido porta ai lati, a modo di cartocci, due teschi alati coronati rispettivamente di quercia e di alloro. Questo monumento è di un insieme pomposo, ma freddo e slegato: si confronti col monumento dell'altra crociera della stessa chiesa, opera del Guidi, più bizzarro, ma imponente e pervaso di impeto berniniano, e se ne rileverà subito tutta la freddezza. Ma è tipico, perchè già sono abbandonate molte forme del barocco della scuola berniniana, e si inizia un'arte più corretta nell'angelo e nelle statue; in questo monumento la piramide è il centro intorno a cui si raggruppa la scena, ed esso può segnare la maturità di questa forma, il cui pieno sviluppo è però più organicamente raggiunto nel monumento del cardinale Calcagnini

(✝ 1746) in S. Andrea delle Fratte, opera dello stesso Bracci. Sopra un basamento di marmo nero, si leva la piramide di paonazzetto sostenuta da due leoni che tengono una zampa su due palle dorate. Verso la sommità un' aquila tiene fra gli artigli un medaglione ove è dipinto il prelato; un bell'angelo a tutto rilievo, poggiato alla piramide, vi incide il nome del defunto con una mano, e con l'altra tiene delle tavolette con scritti altri nomi della stessa famiglia (motivo berniniano del sepolcro di Urbano VIII in S. Pietro). L'insieme, come



Roma, S. Maria Maggiore.
Monumento di Agostino Favoriti.

abbiamo detto, è più organico che a S. Agostino, buoni sono i particolari, e la piramide, con l'angelo che vi incide il nome, mostra bene il suo carattere di cella funeraria.

Procedendo verso la fine del secolo XVIII il tipo tende a ritornare alla semplicità primitiva, e si possono indicare il monumento del card. Giuseppe Feroni (✝ 1767) a S. Cecilia, in cui un angelo spiega nell'alto un gran drappo nel centro del quale è una piramide di verde incorniciata di portasanta con dinanzi una mensola col busto, e il monumento a Filippo Della Valle (✝ 1777), scultore, fatto per lui e per sè dalla figlia, pittrice, come si rileva dall'iscrizione. La piramide è tronca; una mensola, con sotto l'iscrizione, sostiene una donna piangente, classicamente drappeggiata, seduta, dinanzi ai due medaglioni del padre e della figlia, che hanno intorno, rispettivamente, compassi e squadre, pennelli e tavolozze. Il tutto è già interamente classico nell'insieme e nei particolari.

Arriviamo finalmente al sepolcro di Giovanni Battista Bottari († 1772) a S. Maria in Trastevere, in cui sopra un basamento si leva la piramide di verde antico sostenuta da due leoni di bronzo, che porta un medaglione cinto da un lauro, e a quello ancora più semplice di Enea Caprara († 1793) in S. Lorenzo in Damaso, in cui la piramide si leva direttamente da terra con un semplice medaglione appesovi con un nastro, e l'iscrizione.

Con questo abbiamo finito la rassegna dei monumenti a piramide che interessano il nostro studio, ma quantunque oltrepassi i limiti che ci siamo fissati, accenneremo alla piramide della 7ª cappella della nave sinistra all'Aracoeli, che mostra come l'arte classica adoperò questo tipo ereditato dal 600. L'architettura della cappella è del Rainaldi, ma il Laboureur sui primi dell'Ottocento vi fece il monumento addossato ai quattro finti pilastri di marmo che con la loro disposizione e col cornicione rientrante formano uno sfondo prospettico, opera dello stesso Rainaldi. Il Laboureur vi usò naturalmente il solo marmo bianco; un grande zoccolo con l'iscrizione sostiene una base ornata di un elegante festone e due putti ai lati. Nel mezzo su due palle si leva la piramide che ha nel centro un medaglione col ritratto, classico. L'insieme è solenne, belli ed eleganti sono i particolari, ma confrontando la vita, sia pur talora esagerata, da cui sono pervasi e agitati i sepolcri dell'età precedente con questa freddezza, vien fatto di ammirare la genialità e la libertà con cui il barocco seppe dar vita a un motivo che da solo si presta a poco sviluppo. E ricorderemo da ultimo la piramide eretta da Canova (1805) a Maria Cristina d'Austria (1). Era il tempo in cui la spedizione di Napoleone e i nuovi studii di egittologia avevano rimesso di moda l'arte egiziana; e il Canova riprodusse la piramide antica, per la prima volta ritornata come edificio isolato. Verso la punta di una enorme piramide una donna volante sostiene il ritratto, e un genietto porta una palma: una gran porta si apre in basso, con gradini, e una teoria di sei persone classicamente piangenti si avanza verso di essa portando l'urna funeraria; dall'altro lato giacciono il genio della morte e un leone dormente. Sull'architrave della porta vi è l'iscrizione. Le forme sono classiche, ma molti motivi, come abbiamo visto, derivano dall'arte barocca.

E con ciò abbiamo terminato lo studio dei monumenti a piramide che mantengono a questa il suo vero ufficio di cella funeraria e ne abbiamo accompagnata l'evoluzione fino nell'arte neo-classica. Restano da studiare le variazioni di questa forma; variazioni tutte caratteristiche dell'età barocca. Il 600 non sempre conservò alla piramide la sua naturale destinazione — e già abbiamo visto qualche accenno di ciò — ma ne alterò sostanzialmente il significato: in molti monumenti la piramide serve soltanto di sfondo o di coronamento, e questo cambiamento di significato è accentuato dalla presenza dell'urna a cui spesso è sovrapposta; questo tipo è molto comune, e noi ne vedremo i principali monumenti, cercando di indagare l'intima ragione di questa trasformazione, e trarne qualche conseguenza.

Prima in ordine di tempo è la sepoltura di Mons. Favoriti nella nave sinistra di S. Maria Maggiore. Sopra un enorme zoccolo policromo posa un inginocchiatoio con una coltre esageratamente mossa e cadente da un lato per

(1) Nella chiesa degli Agostiniani a Vienna. Il Canova modificò qui un suo disegno per un mausoleo da erigersi a Tiziano, pure portante la piramide, il quale fu adoperato per la tomba dello scultore stesso in S. Maria dei Frari a Venezia.

lasciare vedere lo stemma. Dietro il prelato inginocchiato, è la piramide che pare conservare il suo vero carattere, ma resta relegata nel fondo con poca attinenza col resto. L'insieme è alquanto slegato; manca l'unità organica del concetto; le statue ai lati sono ben modellate, ma l'espressione del volto è travisata da una smorfia di effetto spiacevole. Il monumento è del 1682 ed è disegno del pittore Gemignani, condotto in opera da Filippo Carcani.



Roma, S. Giovanni dei Fiorentini.
Monumento del marchese Capponi.

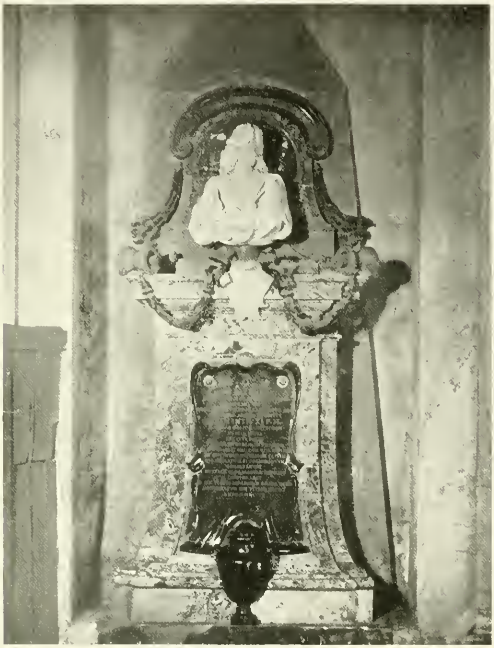
Dopo questo monumento del canonico Favoriti ne ritroviamo altri in cui pure si vede il defunto inginocchiato innanzi alla piramide, ma questa è ridotta a piccole dimensioni, e perde maggiormente il suo carattere di cella funeraria per divenire quasi un attributo funebre atto a decorare lo sfondo.

Il più antico esempio lo abbiamo nella cappella di S. Anna in S. Maria dell'Anima, nel monumento di Giovanni Savenier e Gualtero Gualterio e nell'altro del Card. Giovanni Gualtero de Sluse. Entrambi questi monumenti ci mostrano nel fondo la piramide, e davanti il defunto che lascia vedere soltanto il busto, mentre il resto del corpo, secondo l'uso comunissimo nel 600, si immagina nascosto dietro l'inginocchiatoio che si eleva sopra l'urna. Queste piramidi rimontano all'anno 1687, in cui Ercole Ferrata eseguì il busto del Cardinal de Sluse dandogli quella violenza di sentimento religioso e quel moto delle mani, che derivano dal busto del Fonseca, in S. Lorenzo in Lucina, opera del Bernini (1).

Sostanzialmente ripete questo tipo il monumento di Mons. Carlo di Montecatini (✝ 16[illegible]) in S. Maria in Aquiro. Davanti a una grande piramide tronca

(1) I busti del Savenier (✝ 1638) e di Gualtero Gualterio (✝ 1659) sono molto anteriori, ma la piramide del loro monumento deve essere stata posta nel rifacimento fatto nel 1687. Prima di allora i due busti erano collocati in due tombe separate, una di contro all'altra, e fu per dar posto al nuovo sepolcro del Card. De Sluse che essi vennero posti a fianco e da uno stesso lato (J. LOHNINGER, *Santa Maria dell'Anima*, 1909, pag. 132).

è collocata un'urna sulla quale è inginocchiato il prelato orante; la figura è intera, ed è evidentemente opera di qualche imitatore del Bernini che ne riproduce bene la maniera. Un tardo scolaro del Bernini, Giuseppe Mazzuoli nella chiesa di S. Maria in Campitelli, nella cappella Altieri, fece i due grandiosi monumenti di Donna Laura di Carpegna e di suo marito il principe Altieri. Come nella cappella Chigi la piramide posa sopra un gran basamento; sull'urna vi è un inginocchiatoio fiancheggiato da due putti piangenti con



Roma, S. Maria degli Angeli.
Sepolcro di Carlo Maratta.

le faci spente, dietro al quale si affaccia la defunta in attitudine di meditazione, con l'indice fra le pagine di un libro; nell'altro monumento il marito porta la mano sinistra al petto con energia; la figura della gentildonna è piena di grazia e dignità, ed è fra i migliori busti dell'epoca. Dietro i due personaggi, sopra un grande sfondo di verde antico, si alzano le due grandi piramidi di porfido incorniciate di giallo. La base manca affatto di iscrizione, ma sulle urne che ne sporgono in fuori sono incise rispettivamente le parole « umbra » e « nihil ».

Più semplice è il monumento anonimo e anepigrafo della 3ª cappella a destra in S. Andrea delle Fratte: sopra un mensolone sta l'inginocchiatoio col defunto a mezzo rilievo, e dietro la piramide; sotto la mensola due teschi con grandi ali. Del monumento ideato per sè stesso da Carlo Maratta nel 1704 non occorre fare una descrizione particolareggiata, perchè ne diamo la riproduzione fotografica: pur non scostandosi sostanzialmente dai tipi descritti, è

rimasto l'unico del genere. Notevole la grandezza della piramide, che però è relegata al semplice ufficio di sfondo, su cui campeggia il monumento composto di alta base con urna cineraria, iscrizione e busto. Infine del 1775 abbiamo nella cripta di S. Croce in Gerusalemme il monumento del Card. Besozzi, che è una composizione corretta nelle forme delle statue che già accennano a una nuova arte, ma poco espressiva e farraginosa, essendovi mal com-



Roma, S. Giovanni in Laterano.
Monumento del Cardinale Antonelli.

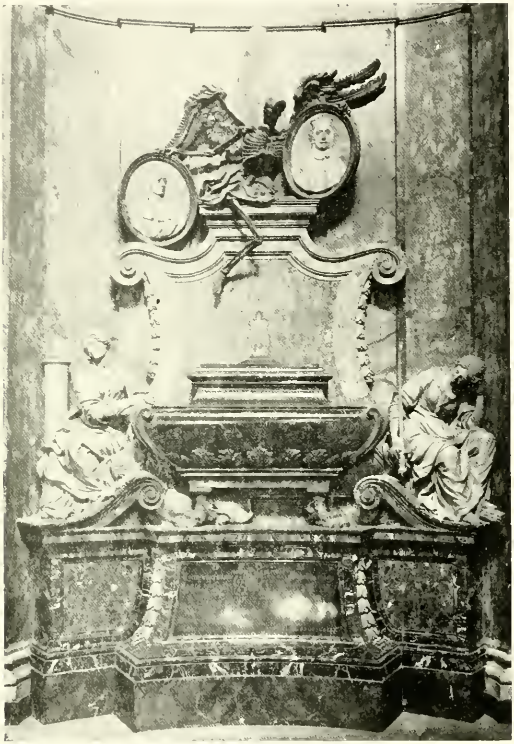
binati i soliti motivi presi da varie parti, inginocchiatoio, aquila, putti alati, teschi, e la piramide che quasi è nascosta nel fondo (1).

Ma nei monumenti studiati finora la piramide conservava almeno un ufficio organico servendo di sfondo o di centro; talora fu impiegata a dirittura con un semplice scopo decorativo, terminale o simbolico, come il

(1) In S. Lorenzo in Damaso vi è il monumento dello scozzese Mac Donald († 1640), segretario del Card. Barberini. Sopra un'urna a cui è addossato lo stemma, vi è una specie di piramide di granito rosso, di forma molto strana coi lati a contorno curvilineo, e la sommità terminante con una linea curva. Un angelo col medaglione, da cui sporge molto in fuori la testa del defunto, vola aderente alla piramide. Non ho posto questo monumento nell'elenco, perchè non è veramente una piramide, ma una forma molto somigliante ad essa, e si può considerare anche come una sua alterazione. I caratteri stilistici dell'angelo e del busto sono di scuola berniniana; il monumento fu eseguito per ordine dei Barberini vivente ancora il gran protettore del Bernini, Urbano VIII. Notevoli, fin dal 1640, il motivo dell'angelo volante col medaglione, che abbiamo veduto tante volte adoperato in seguito, e l'urna vicina a una forma piramidale.

teschio o lo scheletro o la clessidra. Ci rimane da dare un breve sguardo ai monumenti di questo ultimo tipo, per completare il nostro studio.

Pietro Monnot adattò nella cappella Millini al Popolo come monumento per vari personaggi della famiglia stessa, uno dei soliti sepolcri di tipo fiorentino del 400, ove riposava il Card. Giovanni Batta Millini (1). Nella nicchia ove un tempo dormiva sul letto funerario il defunto, collocò una cartella



Roma, S. Francesco a Ripa.
Monumento della famiglia Pallavicini.

di giallo con l'iscrizione; dietro di essa si leva emergente con tutto il petto la figura del Card. Savo Millini († 1701) in preghiera, col solito motivo dell'indice fra le pagine di un libro. Tutti questi motivi sono ispirati dal monumento dell'Algardi che è dirimpetto. Nel fondo della nicchia, ove di solito era posto un bassorilievo o una lunetta con la Vergine, è la piramide di giallo antico, piccola, e poco maggiore del personaggio, e non mostra avere che l'ufficio puramente decorativo di riempire il vuoto e indicare la destinazione funeraria del monumento.

(1) Il sarcofago del Card. Giovanni Batta Millini, antico destinatario del monumento, è stato posto davanti a esso, sul pavimento, e due busti sono stati addossati ai pilastrini laterali. Il timpano spezzato e lo stemma sono stati sovrapposti al monumento.

Del 1711 vi è in s. Sebastiano sulla via Appia, il monumento del card. Gabrielli, in cui sono sostanzialmente le forme descritte nel tipo precedente, e la piramide nel fondo, dietro l'urna, non ha quasi importanza. È un ufficio terminale assume la piramide nei due monumenti Pallavicini scolpiti da Giuseppe Mazzuoli a S. Francesco a Ripa (1713-1714). Non li descriviamo non avendo in essi la piramide che un ufficio puramente accessorio, e non hanno quindi grande importanza per il nostro studio; ne hanno invece nella storia generale del monumento funebre e nella storia dell'arte, per il pregio e la bellezza delle statue e per la fusione caratteristica di tutti i motivi della scuola berniniana. Si noti solo come la forma generale nella disposizione delle statue e dei tondi è del tutto piramidale, e la piramide che lo termina non fa in sostanza che continuare la linea ascensionale del resto. A questo tipo si può collegare il sepolcro di Maria Clementina regina d'Inghilterra (1735) nella Basilica Vaticana, opera di Pietro Bracci e Filippo Barigioni.

Elegantissimo e bene eseguito è il monumento di Gerolamo Samminiati († 1733) a S. Giovanni dei Fiorentini. Sopra un altissimo zoccolo con l'iscrizione, vi è la piramide di alabastro. Davanti ad essa è collocata un'urna di marmo nero, più larga della base della piramide, con sopra un putto seduto che tiene il medaglione-ritratto e dei libri. Ancor più geniale è il monumento del marchese Capponi († 1746), nella stessa chiesa, di rimpetto al precedente: sul basamento policromo si alza una grande piramide, davanti alla quale è un'urna di verde antico con una coltre di diaspro, e al di sopra un teschio. Sopra l'urna due putti alati tengono un medaglione col ritratto del defunto in bassorilievo; una donna classicamente drappeggiata è in piedi, con la testa appoggiata a un braccio che posa sull'urna, e con l'altra mano tiene un libro e ha l'indice fra le pagine di esso; essa medita guardando il teschio, e carezza col piede un agnello che col libro simbolico le giace ai piedi. I putti sono belli, e la donna severa e nobile accenna alle nuove forme dell'arte neo-classica. Così a S. Giovanni in Laterano nella 2ª cappella a sinistra vediamo tutti i caratteri classici nel vecchio alato (il Tempo) che solleva un panno sull'urna, sotto la quale sono sparsi dei libri e un tronco di colonna. Dietro vi è la piramide di paonazzetto col medaglione incavato. Questo monumento del card. Antonelli è del 1767.

Bizzarri e senza importanza artistica sono i due monumenti della famiglia Colonna (1749) nell'ultima cappella a sinistra ai SS. Apostoli; li ricordiamo per la loro singolarità iconografica. Davanti a una piramide di verde antico, che quasi scompare, vi è un enorme angelo che apre il coperchio di un'urna, dentro la quale si vedono tibie e teschi. Sotto l'urna è una elessidra alata, simbolo della fugacità della vita. Similmente a S. Onofrio nell'ultima cappella a sinistra vi è una strana composizione per il monumento del marchese Giuseppe Rondinini. Non vi è data, ma sembra coevo ai monumenti precedenti, o di poco anteriore. È un viluppo di putti alati, urna, scheletro, medaglione, quasi informe e male eseguito, dietro il quale riesce a farsi vedere una piramide di portasanta. Strano è lo scheletro vestito e incappucciato che danza sul basamento.

E con questo abbiamo finito la nostra rassegna, forse non interamente completa, dei monumenti sepolcrali a piramide. L'arte del 600 ha cercato di dare al monumento funebre un carattere cattolico, e vi ha impresso quel particolare tipo di devozione propria di questo periodo in cui si cercava di colpire la fantasia con scenografie che la scuotessero fortemente, e si imprimessero nell'immagina-

zione, mettendo al servizio dell'idea cattolica le emozioni sensibili prodotte dall'arte. Quindi nei monumenti funerari le figure, prima soltanto allegoriche, acquistano un carattere reale, uno sviluppo straordinario, e spesso prendono viva parte all'azione; il defunto è orante con fervore, e spesso in estasi; composizioni talora complicate e strane si moltiplicano all'infinito e assumono spesso l'importanza di un dramma scolpito. Non poteva quindi la sola piramide enorme e fredda dell'antichità, fatta per essere la cella del defunto, motivo architettonico suggerito da altri usi e credenze, adattarsi alle esigenze di questa età. Così l'angelo con la tromba della resurrezione vola sulla piramide a ridestare il defunto, ovvero ne tiene fra le mani il ritratto come a mostrarlo ancor vivo, o l'aquila, simbolo del rinnovellarsi della vita si libra e pare involarsi dalla sepoltura, o finalmente il defunto è inginocchiato in preghiera, quasi a mostrare che la miglior parte di lui non è dentro il sepolcro.

E un'altra caratteristica abbiamo già riscontrato nell'uso che il 600 ha fatto della piramide, anche questa tutta sua, ed è l'averla impiegata come simbolo o per uno scopo decorativo. La scultura e l'architettura del 600 — è stato osservato più volte — hanno spesso un carattere pittorico, e si direbbe quasi che mentre gli artisti del rinascimento amavano inquadrare in linee geometriche o in uno sfondo architettonico le loro pitture, il Seicento ha invece introdotto largamente il pittorico nell'arte plastica. E così vediamo in tanti monumenti del secolo i membri architettonici perdere il loro ufficio e assumerne uno di decorazione o di prospettiva; così i timpani spezzati, in mezzo ai quali si librano gli angeli o le statue dei santi in una gloria di nubi; così vediamo le cornici sovrapposte l'una all'altra, architravi e trabeazioni che non sostengono nulla; similmente le pitture delle volte — per esempio quella del Baciccio al Gesù — sfuggono all'inquadratura, con ardito effetto di scorci, contrasto di luci, ecc. Ed è appunto questa pretesa irrazionalità che ha reso la critica posteriore così severa col 600, che amava nell'arte una libertà che se talora ha degenerato in bizzarria, ha prodotto opere di una originalità e arditezza non più raggiunte. A questa generale e libera trasformazione abbiamo veduto che non si è sottratta la piramide, e mentre il Bernini le ha mantenuto il suo carattere, pur imprimendovi il suo spirito e le sue forme decorative, la sua scuola e il 700 ne hanno fatto un particolare che serve di sfondo o di coronamento, e anche, talora, di simbolo. Così la piramide che nell'antichità fu il tutto nel monumento funebre, e con Raffaello e anche col Bernini forma da sola il sepolcro addossato al muro, diviene poi un semplice attributo ornamentale, di tutto divenendo parte, spesso secondaria.

E ben si adatta la piramide, per la sua forma, sia come sfondo in una nicchia, ovvero come sfondo di tutto il monumento, e ne accompagna bene la linea, molto più che quasi tutti i gruppi scultorii hanno una forma culminante nel mezzo e allargata ai lati; non occorre poi ricordare come la cuspide sia la forma terminale per eccellenza. Spesso però fa un effetto spiacevole vedere la piramide sovrapposta all'urna, con un evidente controsenso, e spesso invece non produce alcuna stonatura e anzi piace il libero uso di questa forma; il che conferma una volta di più come dalla genialità dell'artista dipenda tutto intero il sapere padroneggiare la forma, che docile può piegarsi sotto il soffio del genio a ogni libero uso e a ogni più svariato significato.

Quinto Tosatti.

DUE DIPINTI DI GIOVANNI LANFRANCO.

I conti Annibale e Flaminio Ginnasi con lodevolissimo proposito hanno voluto che il loro palazzo di Roma, il palazzo eretto dal cardinal Domenico Ginnasi, fosse rimesso qual era in origine, e ne hanno affidato la cura all'ingegnere Eugenio Sodini, che vi attende con intelligenza e con premura. Or è avvenuto che nello sbarazzar da tramezzi posticci e volte di tela l'ampio spazio d'un salone lungo, o galleria, come i vecchi costruttori preferivano dire, è stato riconcesso il bacio della luce ad un dipinto del soffitto, che certo da molto tempo era imprigionato nell'oscurità, giacchè non ne trovo parola, non dico nel Nibby, che pur ha percorso con tanta diligenza gl'interni dei palazzi romani, ma neppure nell'altro appassionato descrittore settecentista Ridolfino Venuti. È impossibile che qualsiasi conoscitore, al primo veder questo inaspettato dipinto, non pronunzi un nome, subito, irrevocabilmente: Giovanni Lanfranco, anche se ogni testimonianza di penna antica mancasse. Ma la testimonianza c'è.

Giampietro Bellori, che pubblicava il suo libro nel 1672, nella vita del Lanfranco ha queste parole: « Trovasi ancora in Roma fra i tratti megliori « del pennello del Lanfranco, nel palazzo del Cardinale Ginnasio alle Botteghe « scure, l'historia della venuta dello Spirito Santo colorita ad olio nella volta « d'una Galeria: Siede la Vergine in mezzo, et humile con le mani giunte, sembra « infusa di gratia, e di divinità, volgendosi gli Apostoli alla luce colmi di spirito, « e di amore divino ».

Nessuna parola nel Baglione, che non ha scritto la vita del Lanfranco. Strana omissione e quasi incredibile! Certo, è fatta per proposito, chè un pittore tanto in vista non poteva passare inosservato ad un uomo che nel suo libro deve aver impiegato varî anni, decorrendo i quali c'era tempo abbastanza per accorgersi d'un'inavvertenza e ripararla. Il cavalier Giovanni Baglione, così meschino pittore e così ampolloso da ripeterci nell'autobiografia il suo titolo ad ogni passo, coi suoi fumi di nobiltà (giacchè si crede dei Baglioni di Perugia), che si dà molte lodi, persuaso d'essere fra i maggiori maestri, il Baglione, dico, doveva aver nell'animo una punta di veleno contro il Lanfranco, e deve aver creduto di seppellirne la memoria, escludendolo dal suo volume. Primo in ordine di tempo tra i biografi romani, dovè credersi il distributore dell'immortalità, e al Lanfranco gli piacque negarla! Il Passeri, scrittore più garbato, critico più fine, ha fatto accuratamente una vita del Lanfranco, ma della pittura nel palazzo Ginnasi non s'è avveduto; la qual cosa fa meraviglia, perchè egli solo ci ha narrato la storia anche di Caterina Ginnasi, con gentil senso d'ammirazione per le sue virtù; di quella Caterina, che fu allieva di Gaspare Celio dapprima e del Lanfranco dipoi, e dal cui desiderio, certo non indifferente allo

zio cardinale, che l'amava tanto, può presumersi nata questa pittura che incorona ed onora la galleria; se pur non è stata ordinata da Caterina stessa, dopo la morte del cardinale, come or ora dirò.

Comunque ciò sia, ora che gli studiosi si sono ricondotti finalmente a stimar i buoni maestri del seicento, m'è parso che valesse la pena di far conoscere questa pagina pittorica decorativa del Lanfranco. Egli è nell'età matura, senz'alcun dubbio; e, del resto, non par che il palazzo Ginnasi (ved. Armellini, *Chiese di Roma*) incominciasse a sorgere prima del 1630. Anzi, considerando che nel 1631, come narra il Passeri, il Lanfranco andò a Napoli e non tornò a Roma che nel 1646, un anno prima di morire, la pittura del palazzo Ginnasi può credersi fatta dopo questo ritorno e ordinata da Caterina (giacchè il cardinale era morto), essendo mal credibile che sia stata fatta quando la costruzione del palazzo non poteva essere che a principio. L'opera ci dice che i caracceschi maggiori, Guido Reni e il Domenichino, hanno fatto a Roma le loro cose più belle, e che non sembra più possibile scostarsi dai loro esempi. Di questi son chiare le tracce nelle movenze, nel getto dei drappi, nella qualità dei tipi barbati; ma la scena è un po' tumultuaria, e vi si sente il premeditato abbandono d'ogni linea parallela e la ricerca del contrasto, che allora pareva obbligatoria, e di cui, a dir vero, il Lanfranco qui ha fatto abuso, creando una spece d'agitazione che par eccessiva, e riservando la compostezza e la semplicità alla sola figura della Vergine, posta nel centro, purissima, sì che potrebbe parere immaginata da Giovanni Bellini. Forse il Domenichino, di cui, come ho detto, qui serpeggiano alcune reminiscenze, avrebbe adottata una composizione diversa. Artista del suo secolo (e come avrebbe potuto non esser tale?) ebbe anch'egli in pregio queste qualità di moto, consacrate dal genio del Correggio, riverberate in laguna dal genio del Tintoretto, sui quali due maestri mi par che s'imposti precipuamente la riforma dei Caracci; ma il suo spirito sanamente semplice e attento all'espressione psicologica gli avrebbe fatto costruire una scena la cui tranquilla maestà meglio rispondesse a quel momento unico descritto nelle sacre carte: l'istituzione della chiesa e l'infusione dello spirito eroico in un drappello di uomini, che, poche settimane prima, s'erano nascosti spauriti, allontanandosi dal Calvario insanguinato. Ma fors'anche per questo il Domenichino sarebbe stato men lodato al suo tempo, che voleva l'enfasi; ed egli stesso, come può argomentarsi da qualche lettera pubblicata dal Bottari, si teneva umilmente da meno d'alcuni suoi contemporanei, ammirato delle loro qualità esteriori, tra le quali campeggiava il *macchinoso*, come lo dicevano, che dovea tra poco raggiungere il suo culmine con Pietro da Cortona, col Baciccia e col padre Andrea Pozzo.

Ad ogni modo, il Lanfranco ha sentito la scena così, e sarebbe ingiusta la critica che non gli tenesse conto di ciò che i contemporanei gli chiedevano, e non legittimasse quest'espansione sì spontanea e palesemente verace del suo gusto personale. Ma importa di più aggiungere che la ricchezza d'una colorazione intensa e le delicatezze di un chiaroscuro che avvolge i gruppi in una nebbiolina calda, la quale par prevenire dal fondo, tutto occupato da una blanda luce gialliccia, temperano e quasi correggono certe brusche opposizioni di linee, che nel monocromato della nostra riproduzione possono riuscire importune. È una pittura del cui riapparire convien rallegrarsi ed applaudire alla nobile intenzione dei conti Ginnasi, dalla quale è provenuto questo frutto ad essi medesimi inaspettato. E se veramente, come pare, essa è pel Lanfranco quel che



(Fot. Vasari).

GIOVANNI LANFRANCO. — **Discesa dello Spirito Santo.** — Nel palazzo Ginnasi a Roma.

suol dirsi il canto del cigno, è da concludere che, dopo i trionfi di Napoli, egli chiudeva a Roma da par suo l'operosa carriera.

Ma io ho in serbo un altro dipinto del Lanfranco, che, anch'esso, si può dire sconosciuto, sebbene non sia mai stato nascosto; di cui in nessun libro



Fot. Gallelli.

Sezze Romano, S. Francesco, di Giovanni Lanfranco.

si trova ricordo; o almeno io non sono riuscito a trovarlo. È una grandissima tela eretta sull'altare maggiore della chiesa dei zoccolanti (ora del cimitero) poco fuori di Sezze, in provincia di Roma; una tela in cui il committente Benedetto Melchiori ha fatto scrivere il suo nome e ha fatto dipingere il suo stemma, con la data 1608. È del Lanfranco? La ripetizione che di questo nome tutti fanno in quella piccola città, arrampicata sui balzi dei monti Lepini, si

raramente visitata, fa pensare che in quel nome sopravviva un'antica notizia, che assai facilmente germinò nel tempo stesso in cui la bell'opera fu portata in quella chiesa; e certo è che all'universale designazione dei paesani risponde spontaneo il consenso di chi va a veder il quadro. Sì, è il Lanfranco, è proprio lui, nella sua festosa giovinezza, e si sente che ha operato con un'esaltazione e un tripudio, che nella sua vita d'artista ritroverà dipoi solo di quando in quando, fra intervalli di lavoro men fervido, e da aver sola lode talora di abilmente meccanico. Nato a Parma, certo le opere del Correggio deliziarono la sua adolescenza, e in quel culto ei fu confermato dai dotti ragionamenti di Agostino Caracci dapprima, poi da Annibale a Roma, il quale sappiamo dalle lettere a Lodovico che sconfinata ammirazione avesse per quel grande. Quella fiamma nello spirito del Lanfraneo mai non s'estinse, ma in questo quadro a me sembra ch'essa consegua il suo massimo splendore. Non è più l'imitazione letterale che faceano gl'immediati seguaci del Correggio, ma è trasfusione di energia in un artista che fa parte del gruppo onde trae la sua origine un rinnovellamento vitale, destinato a durare fino alla metà del secolo XVIII, e a dar nuova fisonomia alla pittura italiana. C'è passione ed esultanza, ossia ciò che feconda l'ingegno, pur quand'esso si diparte da esempi del passato. Dal frate contemplatore, sì ravvolto d'ombra che divien visibile solo per la luce che ne riga i contorni, lo sguardo sale ad una visione ascetica che più bella non avrebbe immaginata il Murillo, e si ferma nel S. Francesco, nel cui viso c'è tanta emaciazione e tanta vampa di spirito, al cui piede ischeletrito si propaga il fremito di una grande commozione, e l'occhio indimenticabile nel centro del quadro dà significato elevatissimo alla scena. La condiscendente benignità della Vergine, la piccolezza stessa e la fragilità del fanciulletto adagiato tra le mani del santo, il moto elegantemente agitato degli angeli, i cherubini vaporosi nella luce, tutto pare a me che divenga elemento della poesia alta e delicata che sgorga dalle opere del Correggio, e che, riflessa in un animo commosso veracemente, schiva di confondersi con la calcolata e fredda imitazione.

GIULIO CANTALAMESSA.

DI UN'ANTICA SCULTURA IN LEGNO IN LIGURIA.

A circa venti chilometri da Genova, lungo la Riviera di levante, sorge su di una piccola insenatura di mare il paese di Recco. La linea ferroviaria, sbucando da una galleria a considerevole livello dalla spiaggia, passa al di sopra dell'abitato per mezzo di un imponente viadotto gettato attraverso al torrente alimentato dalla vallata che si apre a nord del paese. Percorrendo la strada rotabile che risale questa vallata per discendere in quella opposta detta di Fontanabuona tributaria della bella fiumana che tra *Siestri e Chiavari s'adima*, s'incontra dopo breve tratto una via mulattiera, la quale, volgendo a sinistra, s'inoltra ripida e tortuosa per una vallata secondaria, stretta, deserta, povera di vegetazione, in aperto contrasto con il carattere meridionale, con l'aspetto gaio e festoso del paesaggio litoraneo. Dopo un'ora e mezzo di cammino, poco distante dal crinale della montagna, dietro alla massa grigia di certi ulivi smilzi, rachitici, s'intravede la bianca chiesetta di Testana, attorno alla quale si raggruppano le poche abitazioni che, con quelle sparse sul pendio della valle, costituiscono questa pressochè dimenticata frazione del Comune di Avegno. Vicinissima al capoluogo, relativamente non lontana da Genova, Testana è quasi sconosciuta ai liguri. Ivi il paesaggio non offre motivi interessanti, il panorama che di lassù si scorge è assai limitato, l'erta della montagna punto si presta a passeggiate, ad escursioni, ed il traffico tra la riviera e la valle di Fontanabuona trova più facile e rapido svolgimento per il valico attraversato dalla strada rotabile.

Tali condizioni geologiche e topografiche di Testana contribuirono a mantenere per lunghi anni occulto ed ignorato un preziosissimo cimelio che si conserva nella prima cappella a sinistra di quella Parrocchiale. Si tratta di un bassorilievo in legno dorato, largo metri 2, alto metri 2,24, appartenente alla fine del XV o alla prima metà del XVI secolo, nel quale sono rappresentate la Crocifissione, la Discesa dalla Croce, le sepoltura di Gesù Cristo ed un altro episodio che potrebb'essere la Risurrezione, se la figura del Redentore drappeggiata nella tunica e nel manto tradizionali, non ricordasse piuttosto l'apparizione di lui in mezzo agli Apostoli. Tutta la parte scultoria è in noce: il ricchissimo baldacchino che la sormonta è invece di abete, come ho potuto constatare io stesso esaminandone alcuni pezzi caduti. La scena della Crocifissione occupa tutto il primo piano; sul secondo piano, alquanto più elevato, sono disposti gli altri episodii, mentre a sinistra si elevano le torri merlate di Gerusalemme.

Nel plasmare l'opera sua l'autore non ha seguito quelle leggi prospettiche che furono così sapientemente applicate al bassorilievo da tanti illustri artisti del Rinascimento italiano; però l'intuizione della prospettiva apparisce dalle

proporzioni assegnate alle figure e dal sentimento pittorico con cui sono trattate rispetto ai piani su cui posano, nonchè dalle parvenze date alle linee della cinta fortificata.

Tanto la composizione principale come i gruppi secondari sono pensati con arte, con perfetto senso di armonìa e di equilibrio: il nudo, le estremità rivelano lo studio del vero, l'osservanza delle leggi anatomiche, ma sopratutto interessante è il carattere, l'espressione dei varii personaggi. Forse qualcuno potrebbe scorgere nel modo con cui son resi lo scherno, la malvagità, la crudeltà, l'odio brutale dei manigoldi una certa tendenza alla caricatura; ma la rassegnazione, lo spasimo, il dolore, sono espressi con gran nobiltà ed efficacia nelle figure di Cristo, di Maria e dell'apostolo Giovanni.

Una certa affinità tra l'architettura del baldacchino con quella della cattedrale di Amiens non basta, secondo me, ad avvalorare l'opinione manifestata da qualcuno che quest'opera sia di autore francese. Pur non negando questa affinità, mi sembra tuttavia che i motivi di archi, le svelte colonnine, i trafori così caratteristici della cattedrale di Anversa dovrebbero più prontamente affacciarsi alla memoria di chi osserva le complicate e geniali combinazioni di linee, gli intrecci geometrici, gli eleganti pinacoli che al nostro bassorilievo costituiscono così sontuoso e degno coronamento. Ad ogni modo, anche ammettendo che l'architettura gotica francese sia una derivazione di quella fiamminga e tedesca, non pare verosimile che uno scultore francese abbia vestite le sue figure con costumi affatto diversi da quelli del proprio paese. Ed invero, se noi consultiamo il *Dictionnaire du mobilier français* del Viollet-le-Duc, in quella parte che si riferisce alle armi offensive e difensive, non ritroviamo alcun esempio di casco o di corazza che lontanamente ricordi quelli indossati dai soldati del bassorilievo di Testana. Per contro la grande rassomiglianza di alcuni berretti con quelli di certe mezze figure dipinte a fresco da artisti tedeschi nel chiostro di S. Maria di Castello in collaborazione con Giusto d'Allemagna, farebbe pensare all'arte di questa regione, se gli stessi berretti non riscontrassimo in molte pitture di artisti fiamminghi, che operarono nel periodo al quale presumibilmente appartiene la scultura di cui ci occupiamo.

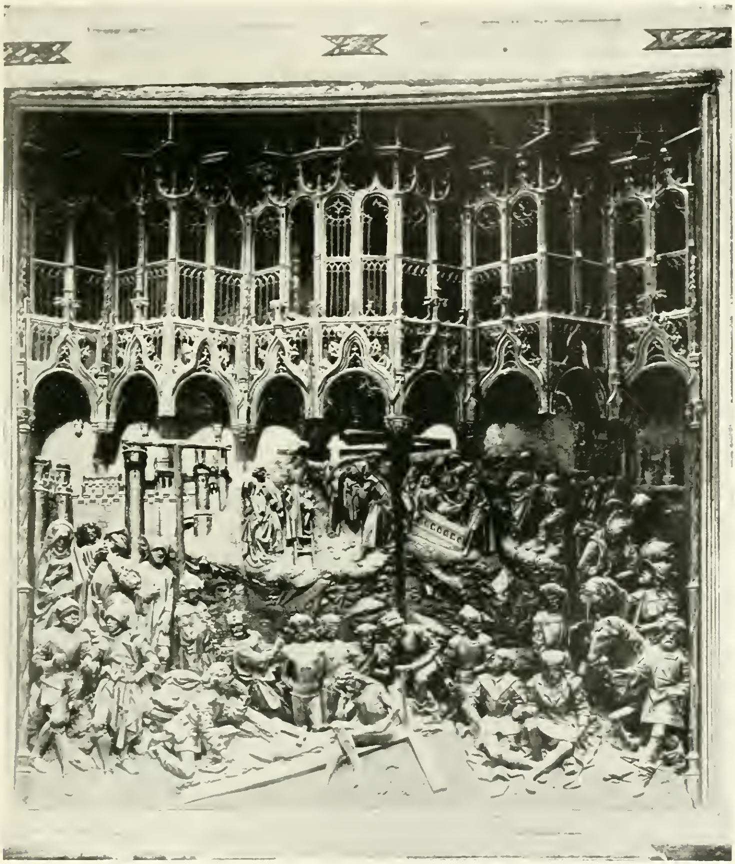
Visitando il Museo di Cluny ho ammirato parecchi esempi di sculture francesi in legno, del XV e XVI secolo, che a tutta prima mi ricordarono quella di Testana. Ma tale ricordo è da attribuirsi piuttosto al genere del lavoro, alla materia, al soggetto ed alla decorazione architettonica, che pure in tali sculture assume una notevole importanza o come sfondo o come baldacchino. Poichè, osservando attentamente questi esempi d'arte plastica francese e confrontandone in seguito le fotografie con quella del bassorilievo dell'umile chiesetta nascosta nei monti liguri, ho notato che, se nei primi la parte figurale apparisce sensibilmente più evoluta nel senso di una maggior correttezza di forma, l'architettura invece è più tozza, più pesante, affatto diversi sono i tipi, i caratteri, i costumi dei personaggi, e la modellazione in generale rivela un temperamento d'arte che non ha nulla di comune con quello che traspare dall'anonima scultura di Testana.

L'assoluta mancanza di notizie circa l'origine e la provenienza di questo raro e forse unico esempio in Italia di scultura in legno straniera del XVI secolo, del quale tacciono le guide più antiche di Genova, del Genovesato e le filze dell'archivio parrocchiale di Recco, ci costringe a fare delle supposizioni, le quali non possono basarsi che sulla storia dei rapporti comerciali esistenti



Testana — Bassorilievo in legno (particolare).

nei secoli XV e XVI tra le Fiandre e la Repubblica di S. Giorgio. Ed invero, se noi pensiamo che a quei tempi non pochi liguri si trasferirono nelle principali metropoli del Belgio e dell'Olanda, fondandovi aziende di traffico con la madre patria, allo stesso modo che tanti altri di essi popolarono le colonie del-



Testana Bassorilievo in legno con scene della vita di Cristo.

l'Arcipelago e della Tauride, sorge spontanea l'ipotesi che tanto il bassorilievo di Testana come il maraviglioso trittico esistente nella chiesa di S. Lorenzo della Costa, sopra Camogli, e quello non meno prezioso creduto di Van der Clef in S. Donato in Genova, rappresentino il memore pensiero alla patria lontana, il pietoso omaggio di un ligure alla chiesa del paese natìo.

Il principio della inamovibilità di un'opera d'arte è giusto ed opportuno come quello che tende al rispetto della storia ed a conservare all'opera stessa quell'aspetto conferitole dall'ambiente per cui fu creata. Vi sono tuttavia delle

circostanze in cui a questo principio è lecito e doveroso derogare, per esempio, quando l'opera d'arte, pittura o scultura che sia, trovandosi in luogo remoto e di non facile accesso, non può essere conosciuta, ammirata, studiata, ma sopratutto quando v'ha di mezzo la sua conservazione. E tale appunto è il caso del bassorilievo nascosto nella chiesa di Testana, il quale, anche dopo questo breve cenno, se non si provvede sollecitamente, continuerà ad essere ignorato e dimenticato lassù fra i deserti ed alpestri pendii della vallata di Recco, con le sue figure monche, con i capitelli pensili, i sottili trafori ed altre parti del ricco baldacchino rotte, mancanti, minacciante rovina per l'incuria degli uomini, in continuo e progressivo deperimento per l'opera lenta e fatale dei tarli.

Mi sia pertanto concesso di esprimere il voto che il Municipio di Genova, appoggiato dal R. Governo, voglia iniziare le pratiche opportune con la Fabbriceria della Chiesa di Testana perchè quel rarissimo e prezioso cimelio sia trasferito in deposito nel Museo Civico di Palazzo Bianco.

Alfredo Luxoro.

NOTIZIE

Acquisti alle esposizioni di Roma.

La Commissione per gli acquisti per la Galleria nazionale d'arte moderna in Roma ha esaminato attentamente le opere esposte nelle due Mostre internazionali d'arte, aperte in Roma, quella della Secessione e quella della Società degli amatori e cultori di belle arti, ed ha proposto per l'acquisto le opere seguenti:

ESPOSIZIONE DEGLI AMATORI E CULTORI.

Gaetano Previati — Tre disegni dal titolo « Carroccio ».
Pompeo Mariani — Sala dei passi perduti a Montecarlo.
Wolfsfeldt — Giuocatore di scacchi.

ESPOSIZIONE DELLA SECESSIONE.

Armando Spadini — Figure.
Plinio Nomellini — Fiera a Camaiore.
Ferruccio Ferrazzi — Genitrice.
Paolo Troubetzkoi — Madre e figlia (bronzo)
» » — Ritratto di mia moglie (bronzo).
E. N. Gabain — Capriccio.
Copley — Una gran dama.
» — Martelli.
Pennell — I fondamenti.
» — La porta della cattedrale.
» — Ai piedi della facciata.
Becher Harry — Falciatore.
Lévy M. — Le danzatrici.
» — I ballerini.
Mazzoni Zarini — Sulla via di Rosignano.
» » — L'Arno e S. Niccolò.
Petrucci C. A. — L'erpice.

Il Ministro ha approvato le proposte della Commissione degli acquisti e ha perciò autorizzato l'inizio delle necessarie trattative con gli artisti.

Nuovi ispettori nelle RR. Gallerie del Regno.

Le Commissioni giudicatrici dei Concorsi a posti di ispettore nelle RR. Gallerie, nei Musei e nelle Sopraintendenze alle opere d'arte del Regno hanno proposto al Ministro le seguenti nomine:

Dott. Leandro Ozzola, a ispettore nella R. Galleria nazionale di arte antica e gabinetto delle stampe in Roma.

Dott. Achille Bertini Calosso, a ispettore nella Sopraintendenza alle opere d'arte in Roma.

Dott. Matteo Marangoni, a ispettore nelle RR. Gallerie di Firenze.

Dott. Aldo De Rinaldis, a ispettore nella Galleria annessa al Museo Nazionale di Napoli.

Le deliberazioni delle Commissioni sono state prese alla unanimità, ad eccezione di quella relativa alla nomina dell'ispettore presso la Sopraintendenza alle opere d'arte di Roma, per la quale il Commissario Comm. Dott. Ettore Modigliani, Direttore della R. Pinacoteca di Brera in Milano, ha presentata una relazione di minoranza nella quale ritiene che il posto messo a concorso dovrebbe essere affidato al Dott. Prof. Luigi Serra.

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — R. Galleria degli Uffizi — Collezione degli Autoritratti. — Sono ben noti l'importanza ed il pregio della singolare collezione fiorentina degli Autoritratti di artisti, esistente agli Uffizi. Genialmente iniziata dal Cardinale Leopoldo de' Medici verso la metà del secolo XVII, un assai rapido incremento ebbe nel Settecento e nell'Ottocento e in questi ultimi anni potè arricchirsi di opere notevolissime. Tuttavia, sino a ieri, vennero in essa ammesse opere soltanto di pittura o, per essere più esatti, gli autoritratti dei soli pittori; limitazione questa la quale non si saprebbe oggi ragionevolmente giustificare. E invero, se il fine dell'ormai secolare istituzione fiorentina è sopra tutto quello di conservare e tramandare l'effigie dei più chiari artefici d'ogni luogo e d'ogni tempo, pare che non senza ingiustizia fossero in passato accolti in quella collezione i soli maestri del colore, escludendo da essa sistematicamente le opere di coloro che s'espressero nelle materie più durabili del marmo e del bronzo. A tale ingiustizia s'è pertanto pensato di porre riparo. Accogliendo senz'altro il suggerimento del Direttore Generale delle Belle Arti, il Ministro della P. I. s'è ultimamente compiaciuto di rivolgere ad alcuni tra i più illustri scultori contemporanei l'invito ad eseguire in bronzo, a grandezza naturale, l'autoritratto per la celebre collezione.

Quindici finora gl'italiani invitati: Leonardo Bistolfi, Enrico Butti, Davide Calandra, Pietro Canonica, Antonio Dal Zotto, Ettore Ferrari, Emilio Gallori, Vincenzo Gemito, Giulio Monteverde, Lodovico Pogliaghi, Augusto Rivalta, Domenico Trentacoste, Paolo Troubetzkoi, Ettore Ximenes e Angelo Zanelli; tre soltanto, per ora, fra gli stranieri, Ivan Mestrovic, Victor Rousseau e Augusto Rodin.

MONUMENTI.

SICILIA.

ADERNÒ. — Mura antiche. — Avanzi imponenti della cinta murale di *Adranon*, fondata da Dionigi il Vecchio nel 401 a. C., rimangono nei dintorni dell'odierna Adernò. Con il concorso del Municipio che cedette il suolo, si iniziarono intorno alla cinta medesima verso Sud regolari lavori di sgombero e di isolamento. Lavori consimili si portarono a compimento nella torre sussistente a fianco della chiesa ex-conventuale di S. Francesco.

CATANIA. — Odeon. — La Sopraintendenza ai monumenti, venuta a conoscenza che il Barone Sigona di Villermosa faceva eseguire alcuni restauri nel suo palazzo di via Tineo, che sorge come è noto sugli avanzi dell'Odeon, ne fece sorvegliare i lavori. Tale previdenza fu feconda di buoni risultati, perchè nel cavare le fondazioni per la nuova scala, fu subito segnalata la presenza dei primi scaglioni formanti la branca inferiore della cavea. I lavori furono sospesi, e poichè l'isolamento di questo importante monumento è ormai nei voti generali, la Sopraintendenza ha dato nuovo impulso alle pratiche altra volta iniziate, ma mai compiute, per il riscatto dei corpi bassi del palazzo suddetto e della attigua casa Pulvirenti. Tali corpi, abbattuti, consentiranno di poter ampliare gli scavi per ridare alla luce l'intera cavea ed isolare in gran parte i muri radiali su cui essa poggiava.

SIRACUSA. — Cattedrale. — Furono condotti a termine gli importanti ristauri al soffitto cinquecentesco. Questi lavori hanno fornita l'occasione di appagare un desiderio da lungo tempo vagheggiato. Si è infatti dato inizio allo scoprimento dei particolari architettonici e decorativi, barbaramente coperti di intonaco nel '700, attinenti al Tempio di Athena ed alla trasformazione in basilica cristiana avvenuta nel VII secolo. Una buona parte dell'imponente colonnato a Nord mostra la sua primitiva austerità, e l'ingresso *in antis* dell'opistodomo appare già spoglio della goffa incamiciatura di stucco che ne celava la purezza delle linee.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



NOTE D'ARTE.

I.

AFFRESCHI DI PIER DELLA FRANCESCA IN FERRARA.

Una delle chiese artisticamente più ricche, della ricchissima Ferrara, era quella di Sant'Andrea, soppressa nel 1865 e convertita nell'anno seguente, per la guerra, a scuderia e a fienile delle truppe di *passaggio!*

Molte delle cose che l'ornavano, furono naturalmente portate altrove, ma altre vi rimasero esposte a continuo deperimento. Fra le prime sono da notare la grande pala del Dosso, principale ornamento della Pinacoteca, dove pure furono trasferiti *I riti della legge giudaica e i sacramenti della cristiana* del Garofalo e una statua di san Nicola da Tolentino assegnata ad Alfonso Lombardi; fra le seconde, il monumento Gruamonti e diverse pitture murali, di cui la *Ferrariae Decus*, veramente benemerita dell'arte e della gloriosa città estense, curò il trasporto, aiutata finanziariamente dal Municipio e dal Ministero dell'Istruzione.

Ebbene, fra gli affreschi *strappati* recentemente dal muro per opera del prof. Mazzolani ed ora custoditi nella Pinacoteca di Ferrara, due figure di santi (Cristoforo e Sebastiano) hanno richiamata in modo singolare la nostra attenzione, perchè a nostro avviso, pur tra le grandi macchie e ruine, rivelano la mano di uno dei maggiori artisti italiani. Ch'esse possano assegnarsi a pittore ferrarese del secolo XV escluderà facilmente chi abbia la benchè minima conoscenza dell'arte fiera, rude, tortuosa, fiorita allora in Ferrara; ch'esse debbano assegnarsi a Pier della Francesca riconosceranno così quelli che hanno studiata con qualche profondità l'opera del maestro, come quelli che vorranno indugiare in qualche confronto, osservando le grandi e nitide tavole degli affreschi di Arezzo pubblicate dall'Anderson. Troveranno pel san Sebastiano, le stesse mani giunte in una figura del *Riconoscimento della Croce*, lo stesso profilo di volto



Pier della Francesca. — San Cristoforo.
Pinacoteca di *Ferrara*.



Pier della Francesca. — **San Sebastiano.**
Pinacoteca di *Ferrara.*

nella figura di mezzo della *Remozione del Ponte* e in altre della *Restituzione della Croce*, nonchè lo stesso orecchio in quelle e in moltissime altre; vedranno come la faccia di san Cristoforo, dal naso tondeggiante e alquanto rincagnato, e la bocca larga e poco staccata dal naso, riappaia in molti volti dei dipinti aretini; come le pieghe lunghe e strette siano pure in alcune figure della *Tortura di Giuda* e del *Trovamento della Croce*.

Ma più che questi particolari e il tipo di nicchia in cui s'inginocchia il san Sebastiano, rivelano per noi il fare di Piero, la costruzione delle figure, il modo scultorio col quale sono modellate e i piani larghi e sfumati coi quali sono illuminate. I grandi guasti subiti non tolgono al nudo di san Sebastiano d'esser assolutamente fratello a quelli della *Morte d'Adamo*.

Ora guardiamo se la storia sorregge, del pari che l'esame artistico, la nostra attribuzione.

L'andata di Pier della Francesca a Ferrara, intorno al 1451 o 52, è cosa sicura. Il Vasari dice che Piero lavorò d'affresco in « molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna ». Si sa che questo palazzo, detto di Schifanoia, fu da Borso stesso, verso il 1469 fatto rialzare di un piano; ma cronache e documenti non accennano a nessuna demolizione. Oltre a ciò, appare inverosimile che Borso distruggesse l'opera d'un artista da lui in sommo grado stimato e ricercato da lontano. Alcuni hanno inoltre supposto che le pitture di Piero fossero in alcuni muri caduti nel 1493, ma il documento che ha dato origine a tale congettura, fa credere che si trattasse di muri, come dice il Venturi « che circondavano i boschi e i campi adiacenti ». La questione, quindi, è ancora insoluta; ma non riguarda il caso nostro.

Dal Vasari risulta però che Piero aveva dipinto anche per gli Eremitani di Sant'Agostino, e che nella loro chiesa, che oggi non esiste più, si vedevano a' suoi tempi pitture sue « dalla umidità mal condotte »

Ebbene, è interessante sapere che la chiesa di Sant'Andrea, dalla quale come s'è detto, sono state recentemente tolte le due figure del san Cristoforo e del san Sebastiano, apparteneva proprio agli Eremitani di Sant'Agostino, e che da loro era stata ampliata poco prima che Pier della Francesca si recasse a lavorare in Ferrara!

II.

IL « MUSICISTA » DELL'AMBROSIANA.

La storia del *Musicista* dell'Ambrosiana è già stata tessuta da Luca Beltrami nel secondo fascicolo della *Raccolta vinciana* (Milano, 1906). Il pregevolissimo ritratto, alterato nella parte inferiore, era stato ritenuto ora « di mano del Luino », ora « di scuola del Luino », ora « di mano di Leonardo », ora di Ambrogio de Predis; e si era pensato che rappresentasse « un Duca di Milano », forse Lodovico il Moro che... aveva tutt'altra faccia!!

Passata la tavoletta alle cure di Luigi Cavenaghi, appena liberata dalle alterazioni, rivelò in basso la mano destra della persona riprodotta, con una carta di musica. Il Beltrami pensò subito che si trattasse di Franchino Gaffurio e corredò la sua ipotesi di notevoli argomenti. Non intese però, a norma di buona critica, che la discussione fosse chiusa: « Si potrà anche discutere

— egli scrisse — se il musicista sia il Gaffurio, anzichè qualche altro cultore di musica alla Corte di Lodovico il Moro ».

Noi ricordiamo, ad esempio, qualora non si tratti d'opera giovanile di Leonardo, che già sulla fine del secolo XV fioriva nella metropoli lombarda anche il famoso Francesco da Milano, di cui il Petrucci nel 1507 pubblicò alcune « *Frottole* » e Matteo Bandello scrisse: « Unico ai nostri dì e divino suonator di liuto, volendo suonar qualche bella canzone, prima che ce la faccia



Leonardo — Il Musicista — *Milano*, Pinacoteca Ambrosiana.

sentire, suona due o tre, come essi le chiamano, ricercate, acciò, che da poi meglio l'uomo intenda e gusti l'armonia della canzone, che egli dietro a quelle armoniosamente suona ».

A buon conto, converrebbe vedere se tra le opere del Gaffurio o tra quelle di Francesco da Milano o d'altri ancora, sia possibile rintracciare le note rimaste nella pagina musicale del ritratto.

Ma non è di questo che oggi amiamo parlare, bensì dell'autore del dipinto, designato dal Beltrami, dal Cavenaghi e dal Liphart col grande nome di Leonardo. « Vi è in tutto il dipinto — dice il primo — quale oggi appare nella insperata integrità, quanto basta a riconoscervi la mano del maestro. — La struttura caratteristica dell'orbita dell'occhio, la indicazione della bocca, la modellatura del volto, la suprema eleganza e morbidezza della capigliatura, riapparsa nella sua forma originaria di ampia zazzera bionda, inanellata, tutto ci suggerisce il nome di Leonardo ».

Certo siamo di fronte a un'opera magnifica per profondità e per esecuzione; e noi speriamo di portare un altro argomento a favore del « solenne battesimo », richiamando l'attenzione degli studiosi sopra un sicuro disegno di Leonardo, che si conserva nel museo del Louvre a Parigi.

Non è, domandiamo, la testa giovanile di profilo, che si vede in quel disegno, uno studio preparatorio pel *Musicista* dell'Ambrosiana? Non vediamo



Parigi, Louvre — Disegno di Leonardo.

lo stesso naso un po' depresso più su della punta e con le narici assai marcate, lo stesso mento, l'occhio piuttosto grosso, i capelli sciolti e lunghi? E, dai tratti fisionomici passando al costume, non vediamo un ugual berretto e un ugual corpetto? E anche l'altro parziale profilo ombreggiato, più a sinistra, presso lo schizzo della caricatura, non è una *ricerca* per lo stesso volto? E non mostra lo stesso naso, la bocca e il mento che rivediamo nel Musicista?

Speriamo che uguale impressione ricevano i nostri lettori. In tal caso, l'attribuzione del Musicista a Leonardo avrà un nuovo e ben valido sostegno.

Corrado Ricci.

UN PALINSESTO SCONOSCIUTO DI FEDERICO BAROCCI.

NELLA sua vita di Federico Fiori detto il Baroccio, il Bellori scrive: « Dopo tornato in Perugia per l'amistà contratta col signor Simonetto Anastagi, gli mandò in dono una *Natività* di sua mano alta circa quattro piedi » (1). Augusto Schmarsow identifica questo quadro col *Presepio* di cui, oltre molte copie di piccole dimensioni, sparse in varie gallerie d'Europa, si conservano due magnifici esemplari, uno nel Museo del Prado in Madrid, l'altro nella pinacoteca Ambrosiana di Milano (2).

Ma il Bellori, indicando il soggetto del quadro inviato dal Barocci a Simonetto Anastagi, non fu esatto, perchè, in una lettera con la quale il 2 ottobre del 1573 il pittore urbinate annunziava al suo amico di Perugia la spedizione dell'opera d'arte, questa viene chiaramente designata come una rappresentazione del *Riposo nella fuga in Egitto* (3), e già il Friedlaender (4) rilevò l'equivoco in cui, sulla erronea testimonianza del Bellori, era caduto lo Schmarsow. Che questo *Riposo in Egitto* sia poi da identificare col dipinto di uguale soggetto che si conserva oggidì nella pinacoteca Vaticana è documentato da un passo della lettera citata, in cui il Barocci si scusa con l'Anastagi di aver dovuto verniciare il quadro in tutta fretta, così che il colore si era sparso alquanto sul rosso mantello di S. Giuseppe, giustificandosi con l'eccesso del lavoro che non gli consentiva riposo e con la malattia che lo affliggeva in quel momento « la mia mala disposizione la quale mi tormenta sempre ha anche contribuito a questa fretta ». E, in fatti, proprio il mantello del S. Giuseppe nel quadro citato della pinacoteca vaticana, come rilevò il Krommes, è imbrattato di colore sotto la vernice (5).

Ma altre questioni si riferiscono al *Presepe* di Federico Barocci, oltre quella di cui abbiamo fatto parola: innanzi tutto non è certa la data di quella composizione, che lo Schmarsow fa risalire circa al 1570 (6) e il Krommes pone

(1) V. BELLORI, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, 174.

(2) A. SCHMARSOW, *Federico Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, Leipzig, 1909, 35 (*Der XXVI. Bandes der Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch.* n. 4).

(3) W. BOMBE, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*, Perugia, 1909.

(4) Biografia del Barocci, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. II, Leipzig, 1908, 511, 513.

(5) R. H. KROMMES, *Studien zu Federico Barocci*, Leipzig, 1912, 51 sgg.

(6) *Op. cit.* Vedi anche: A. SCHMARSOW, *Federigo Barroccis Zeichnungen. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz* (*Abhandlungen d. Phil. — Hist. Klasse d. Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, XXV, n. 5, 1909, 10) dove l'autore insiste nella sua datazione.

invece intorno al 1597; inoltre non sono d'accordo le opinioni degli scrittori sull'importanza dell'esemplare dell'Ambrosiana, giudicato dubitativamente una copia del Friedlaender (1), replica di mano del Barocci dallo Schmarsow, mirabile lavoro del pittore urbinate « splendente quasi opera di un secondo Correggio » dal Frizzoni (2), copia eseguita da Alessandro Vitali dal Krommes, il quale nota che i libri dei conti dei duchi di Urbino non solo sotto l'anno 1597 registrano al 16 agosto un pagamento « al Barr.° p(er) un quadro della Natività di N. S. » ma nell'anno seguente ricordano un altro pagamento « per la copia del Presepio del Barr.° a Alessandro » (3).

Impostata così la quistione, sembra a me che non sia possibile risolverla compiutamente. L'esame stilistico e le testimonianze storiche documentano infatti in modo assoluto l'antichità dell'esemplare della pinacoteca Ambrosiana, che appartenne al cardinale Federico Borromeo e fu da lui lasciato al suo esecutore testamentario in un codicillo del 1607 (4), ma le somiglianze fra l'arte del Barocci e quella di Alessandro Vitali sono sempre così profonde, che è da escludere la possibilità di distinguere le due mani quando, come sarebbe nel caso presente, uno dei due pittori avesse copiato l'opera dell'altro. Con l'esame stilistico ci è dunque dato di accertare che tanto il dipinto dell'Ambrosiana quanto quello mandato in Ispagna dal duca d'Urbino Francesco Maria II possono essere attribuiti al Barocci, il quale più di una volta amò replicare senza varianti i suoi soggetti (basti citare, per esempio, l'*Annunciazione* degli Uffizi e quella della Pinacoteca vaticana, e l'*Incendio di Troia*, di cui un esemplare si conserva nella galleria Borghese) (5), ma non credo di poter escludere che uno dei due esemplari sia quello eseguito nel 1598 da Alessandro Vitali (6).



Federico Barocci. Disegno per il Presepe.
Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

Alle vicende di questa graziosa composizione si ricollega intimamente il dipinto che, per gentile concessione del proprietario signor Pietro Mengarini, sono lieto di rivelare all'ammirazione degli studiosi. Si tratta di una tela rettangolare, sulla quale in origine si vedeva una composizione abbastanza simile a

(1) *Art. cit.*

(2) G. Frizzoni, *Le novità della pinacoteca Ambrosiana*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1907, luglio, p. 16.

(3) *Op. cit.* 83.

(4) *La Biblioteca Ambrosiana e le collezioni annesse*, Milano, 1907, 74.

(5) Una replica, eseguita per l'imperatore Rodolfo II è perduta.

(6) Il fatto che nell'Ambrosiana si conservano tre disegni di mano del Barocci, eseguiti in preparazione del quadro del Presepe (n. 67*a*, 67*b*, 67*c*), non può costituire una presunzione di originalità per il dipinto esistente nella pinacoteca milanese, poichè quei disegni vi sono entrati soltanto nel 1906. I disegni in parola furono riprodotti e illustrati da G. Frizzoni, *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli*, Milano, 1886.



Federico Barocci. — Il Presepe.
Roma, Proprietà del signor Pietro Mengarini.

quella dei quadri dell'Ambrosiana e del Museo del Prado (1), condotta con molta diligenza quasi a finimento. Su questa primitiva rappresentazione Federico Barocci ne ha con grande rapidità tracciata un'altra, in cui la disposizione delle figure del primo piano è profondamente mutata e, tolti i pastori che nei quadri di Madrid e di Milano si affacciano dalla porta semiaperta nel fondo della stalla, è stato invece aggiunto un angeletto che si accosta volando, per ammirare e per adorare il piccolo Gesù disteso nella mangiatoia.

Il confronto delle riproduzioni del *Presepe* di Madrid e del quadro appartenente al signor Mengarini mi dispensa dall'insistere sulle varianti delle due composizioni. Accennerò soltanto che nell'abbozzo ora per la prima volta pubblicato, in fondo, un poco a sinistra, si vede la figura di S. Giuseppe, appoggiato ad una colonna dorica e con la testa volta a manca, nel medesimo atteggiamento che il pittore gli ha dato nei quadri del museo del Prado e dell'Ambrosiana.

È veramente straordinaria la freschezza di questa composizione, alla quale l'artista sembra essersi abbandonato con gioia. Essa è l'espressione immediata di un nuovo concetto del Barocci e permette di entrare nei segreti della sua tecnica nel momento medesimo in cui ci pone direttamente a contatto con la sua vivace genialità creativa. Su un substrato nutrito già di un bell'impasto di colore, la pennellata del maestro urbinate è corsa facile e sicura, tracciando con una tinta calda e dorata gli eleganti contorni che disegnano e fermano i volumi e gli andamenti delle pieghe. Le carni, specialmente in quelle parti nelle quali i toni chiari dovevano cantare più acutamente, sono formate con impasti grassi e succosi, sopra i quali poi con agilità magnifiche di pennello, con tinte fluide e trasparenti, con velature e con sfregamenti delicatissimi, il pittore ha gittata la rara morbidezza delle sue stoffe e la trasparenza dei suoi veli, ottenuta con una tecnica disinvolta e magistrale, mediante poche lumeggiature di bianchi nelle parti rilevate delle pieghe e calde velature a corpo nelle insenature. All'armonia generale dell'effetto contribuisce la sottostante superficie dipinta, che dà ai toni chiari una limpidità fredda, sulla quale ogni pennellata acquista una freschezza e una delicatezza veramente squisite.

Il piccolo Gesù è modellato solidamente con una preparazione di lacche ravvivate da tocchi fluidissimi di gialli tenui, di grigi verdastri e di rosa pallido; invece il bianco cuscino è trattato con una pennellata grassa, ferma e precisa, che addensa la luce intorno alla vivace testolina, concentrando in quel punto, con la esaltazione luminosa, il grado supremo dell'emozione estetica. Con ogni probabilità questa parte della composizione, che troviamo immutata nel *Presepe* del Prado e in quello dell'Ambrosiana, appartiene al primo strato dipinto, ma il Barocci nel suo abbozzo ha dovuto tornarvi sopra, avendone mutato l'effetto luminoso.

Il pastore che a sinistra, obbedendo all'invito della Vergine, si curva per deporre a terra il sacco contenente la rustica offerta, è abbozzato potentemente; vicino ai toni cupi e profondi delle ombre l'ocra della sua veste in luce squilla le note dorate dominanti in tutto il primo piano; le carni della

(1) Le dimensioni dei tre dipinti si corrispondono perfettamente. Infatti il quadro del signor Mengarini misura m. 1,97 × 1,33; quello dell'Ambrosiana m. 1,06 × 1,34 (*La biblioteca Ambrosiana* ecc., *luogo cit.*); quello del museo del Prado m. 1,05 × 1,34. La piccolissima differenza è certamente dovuta al « tiro » delle tele.

testa e delle mani trovano il loro volume, la loro forma, il loro carattere in una sapientissima economia di mezzi sempre semplici ed evidenti. Anche l'angelo che vola verso il Bambino è schizzato sul fondo intenso preesistente con un tono argentino che dimostra, vicino alla sicura padronanza della forma, una perfetta intuizione del valore della luce e dei riflessi.

Ricordate quello che il Bellori scrive del Baroccio?: « diceva che siccome « la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea alla cono- « scenza dei colori accompagnata dall'armonia dei lineamenti. Chiamava però « la pittura musica; ed interrogato « una volta dal duca Guidobaldo « che cosa e' facesse: sto accordando « rispose, questa musica, accennando « al quadro che dipingeva ». Poche opere del Barocci, come quella che oggi per la prima volta vede la luce, documentano la verità della narrazione del Bellori, poichè noi qui sentiamo veramente che la forza del colore non consiste tanto nel mettere dei toni intensi sulla tela, quanto nel disporli secondo una legge di ritmo, nel farli apparire come le note di un accordo, nell'equilibrarli in modo che essi dalle loro relazioni di spazio ricevano la virtù di cantare come la voce umana o come gli strumenti dell'orchestra in una sinfonia. Qui non v'è accenno alle sfumature delicatissime, ma un poco leziose, che distinguono le altre opere del Barocci, e le carni non appariscono involute nella solita tonalità di colore squisita, ma convenzionale. Qui è bensì tutta materia pittorica, distesa sopra una tela da un artefice raffinato e avvivata dalla sua intima essenza musicale. E qui è ancora quell'acuto senso dell'osservazione naturalistica che nel Barocci non diminuisce mai la poesia della visione intima, ma conferisce un carattere delicatamente profano di scena familiare alle sue sacre rappresentazioni.



Federico Barocci — Riposo in Egitto (particolare).
Roma, Pinacoteca Vaticana.

Se, come sembra accertato dalla documentazione storica — la quale conferma le osservazioni stilistiche fatte dal Krommes (1) — il *Presepe* di Madrid o quello dell'Ambrosiana deve attribuirsi all'anno 1597, credo che intorno a quel medesimo periodo di tempo abbia a porsi l'esecuzione dell'abbozzo appartenente al signor Mengarini. Non solo i colori succosi e liquidi si ricollegano direttamente alla nuova tecnica che segnò un notevole progresso sulle indecisioni cromatiche onde fu caratterizzata tutta l'arte del Barocci fino al quadro della *Madonna del Rosario*, eseguito per la chiesa di S. Rocco in Sinigaglia, non solo nei dipinti di Milano, di Madrid e del signor Mengarini appare contemporaneamente e felicemente risoluto il problema della illuminazione artificiale che, già tentato con scarso successo e con mezzi insufficienti nel *Perdono di S. Francesco*, affaticava

(1) *Op. cit.*, p. 52.

in quegli ultimi anni del secolo decimosesto il maestro (1), ma gli intimi rapporti delle due composizioni sembrano esprimere abbastanza chiaramente i momenti successivi della elaborazione di una identica ispirazione.



(*Fot. Anderson*).

Federico Barocci — Il Presepe — *Madrid*, Museo del Prado.

Attraverso i varî disegni conservati nella galleria degli Uffizi e nell'Ambrosiana, è possibile seguire i numerosi tentativi compiuti dal pittore prima di realizzare la sua visione. Quando egli aveva quasi raggiunto l'equilibrio dei suoi diversi elementi, ne tentò forse una differente elaborazione e, su una tela già dipinta, abbozzò la nuova composizione, che è oggetto di questo

(1) Queste ricerche intorno al problema della luce artificiale hanno infatti una parte importantissima nella *Comunione degli Apostoli*, eseguita per la cappella Aldobrandini della chiesa di S. Maria sopra Minerva in Roma, e nella *Presentazione di Maria al tempio*, anch'essa conservata in Roma, nella chiesa di S. Maria in Vallicella.

articolo, creando così un vero palinsesto pittorico. Per l'atteggiamento della Vergine si inspirò alla *Madonna della scodella* del Correggio, il cui gesto era stato da lui già più direttamente imitato nel quadro del *Riposo in Egitto* della pinacoteca vaticana; uno dei pastori occupò un posto principale nella scena, che chiuse a sinistra, come una quinta vivente; il S. Giuseppe, il quale faceva parte della prima elaborazione del quadro, rimase confinato nel secondo piano, senza avere una parte notevole nella rappresentazione, in un atteggiamento anzi che non appare neanche logico e ben chiaro.

Eppure nemmeno questa forma di *Presepe* era uscita di getto e senza pentimenti dalla fantasia dell'artista, perchè ad essa evidentemente si riferisce il disegno che nella raccolta degli Uffizi porta il numero 11485 e che dallo Schmarsow fu erroneamente interpretato come uno studio per il quadro di Madrid (1). Il Krommes, sebbene non lo dica esplicitamente, dovette rilevare che la disposizione dei protagonisti non corrisponde a quella del dipinto del Prado, e volle perciò correggere lo Schmarsow, ma, tratto a sua volta in inganno dal gesto della Vergine, riferì il disegno ad una variante sconosciuta del *Riposo in Egitto* (2).

La rivelazione del dipinto del signor Mengarini risolve ora definitivamente anche questo problema, e dimostra che proprio a questa speciale redazione del *Presepe* si riconnette il disegno degli Uffizi. Se non che nel disegno la composizione appare ancora più logica e serrata; i pastori non vi appariscono e la figura maschile, collocata in primo piano, è quella di S. Giuseppe, il quale ha pertanto una parte principale nella scena. Ma la presenza o l'assenza dei pastori non può avere nessuna importanza nella determinazione del soggetto, in un periodo nel quale l'iconografia non obbedisce più in modo assoluto a regole rigorosamente fisse, specialmente poi quando si tratta di rappresentazioni come quelle della Natività e dell'Adorazione dei pastori, che assai per tempo mostrarono la tendenza a fondersi e a confondersi. Sono esclusivamente considerazioni artistiche e non preoccupazioni iconografiche quelle che determinano i pentimenti e i tentativi del Barocci, il quale, trovando forse poco felice la collocazione di S. Giuseppe nell'abbozzo Mengarini, tornò in parte al suo concetto primitivo e diede forma definitiva alla sua idea nella composizione che ci è nota per l'esemplare del museo del Prado e per quello della pinacoteca Ambrosiana.

ARDUINO COLASANTI.

(1) F. SCHMARSOW, *Federigo Baroccis Zeichnungen. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz*, Leipzig, 1909, p. 10.

(2) R. H. KROMMES, *op. cit.*, p. 109.

PEL LA RIEDIFICAZIONE DI MESSINA.

Recatomi in Messina, mia città nativa, ò creduto mio dovere studiarne i problemi della riedificazione e riferirne a V. E. So bene che altri, molti altri, prima e meglio preparati di me, ànno agitato, esaminato, dipanato gl'irti e complessi quesiti, senza giunger però a una soluzione. E ciò non sempre per difetto di competenza, giacchè tra i preposti a tale studio vi sono persone d'alta dottrina e di coscienziosità profonda; bensì perchè nessuno ancora à osato stabilire un criterio generale.

E s'intende. La ricostruzione per i Messinesi tocca interessi e sentimenti d'ogni sorta, per considerazioni geologiche, commerciali, strategiche, storiche, artistiche, e infine affettive, incondizionatamente affettive. Quindi, chi, per esempio, tratto da una categoria di tali considerazioni, le storiche, tende a reintegrare, è probabile non duri in questo concetto, sentendosi trarre alla parte opposta da considerazioni di sicurezza; chi s'indugia nel culto degli avanzi preziosi, sente forse poi lo sprone di bisogni più immediati e vitali. Ciascuno, secondo il proprio temperamento e la propria educazione intellettuale, trova il rimedio a questo o quel particolare, e presto s'avvede che lì accanto ci vuole il rimedio contrario.

Or io che, durante tre anni e mezzo, dolorando e meditando, ò avuto agio di traversare tutte le considerazioni in tutte le tendenze, mi lusingo d'essere pervenuto al criterio fondamentale, e ardisco esporlo perchè lo vedo avverso alle mie predilezioni spontanee, formato passo passo contro me medesimo, dandomi torto e come pensiero e come sentimento.

A parer mio, Messina va riedificata senza veruna preoccupazione di reintegramento. Tutto per l'avvenire, nulla per il passato? Al passato il museo e la religione studiosa; ma la città e la vita appartengono all'avvenire, tanto più che oggi esso si delinea straordinariamente fecondo. Messina infatti dovrà essere la chiave del commercio di Libia e Cirenaica, centro e passaggio d'ogni relazione fra l'Italia e le colonie africane. E se qualcosa si vuol reintegrare, ecco il vero campo: non la casa, non la chiesa, non il teatro, ma sì la storia della città, la sua energia d'altri tempi, scemata negli ultimi due secoli per cause naturali e artificiali.

Una prima volta, nel 1783, Messina fu distrutta dal terremoto, e allora, come oggi, si pensò ricostruirla in guisa da resistere a nuove scosse. Ma, si sa, grado grado che la infermità si allontana, le cure pèrdono rigore, sicchè non è terminata ancora la convalescenza, e già è scordata ogni terapia. Al secondo disastro, il 28 dicembre 1908, la malattia à trovato un corpo preparato

solo in piccola parte; il resto subissava. È logico ora, è umano che i provvedimenti provati efficaci si lascino parziali anche questa volta? È possibile che si voglia la terza prova? Parmi evidente dunque che la riedificazione di Messina debba esser tutta, da cima a fondo, eseguita come prescrivono la scienza sismica e la esperienza locale. Qualunque velleità di rispecchiare nella città di domani la città di ieri è una debolezza da parente vacuo verso il fanciullo in pericolo; debolezza che facilmente si comprende e si compatisce, ma che si deve sradicar subito, o guai!

Si è commesso l'errore una prima volta, e oggi Messina è pentita; una seconda volta ne avrebbe sterile rimorso.

Del resto, in che consisteva l'aspetto di Messina, prima del terremoto? Era un aspetto mirabilmente caratteristico; riesce quindi agevole determinarlo. La facciata era sul mare, a oriente: quella che chiamavasi « Palazzata », perchè d'unico stile e senza interruzioni, delle vie traverse vedendosi soltanto l'arco di sbocco; in alto i colli coi forti Gonzaga e Castellaccio, le cuspidi di S. Gregorio e di Montalto, le torri Guelfonia e Vittoria. Chi mirava questa scena dal porto aveva, a sinistra e dietro, la falce della spianata di S. Raineri con la punta di S. Salvatore; a destra, la costa digradante sino all'estrema Cariddi. Orbene, oggi la palazzata è rovinata, rovinate sono le cuspidi e le torri, sicchè la fisonomia di Messina è scomparsa. Sarebbe possibile restaurarla, certo; ma sol per offrirla in preda al mostro sotterraneo che già due volte à divorato la città e continuamente la minaccia, la scrolla.

Esclusa dunque l'idea di ripristinare l'aspetto generale di Messina, vediamo se, com'io credo, si debba escluderla per i particolari. E tolgo in esame quello di maggiore entità: il duomo.

La competente Commissione à elaborato, per ora, il progetto della ricostruzione del transetto e del corpo absidale in buona parte rimasto in piedi. Si raggiungerebbe così l'altezza di 32 metri e si spenderebbe oltre un milione, senza contare il tetto. Sta bene; ma dunque non avremmo una chiesa, non avremmo una cattedrale; anzi la cattedrale dovrebbe sorgere altrove, l'antica area rimanendo occupata, in parte dalla ricostruzione, in parte sgombra per la minaccia di quei 32 metri. Ora io dico: tra gli elementi rispettati dal terremoto c'è la tribuna centrale, altar maggiore, la « macchinetta », bello e doviziosissimo lavoro. Ebbene, non s'interpreta il voto dei messinesi proponendo che, nella forma nuova, imposta da necessità imprescindibili, il futuro duomo abbia la stessa area e lo stesso altare del duomo antico? Medesimamente direi: l'Università sorga dove sorgeva quella eretta nel Cinquecento e sviluppata in seguito, e poichè il terremoto à rispettato le due porte monumentali, le rispettino anche i nuovi costruttori, e anzi non temano di lasciarsi suggerire dall'ampia veneranda bellezza di esse qualche motivo dominante nella riedificazione.

Torniamo alla chiesa. E le parti di questa ancora ritte? Toglierle e conservarle in un museo a molti parrà un sacrilegio paradossale, e lo comprendo; vorrà dire che costoro non tengono abbastanza presente che il caso di Messina è affatto *sui generis*, sicchè le norme provvidamente stabilite dapertutto, qui, soltanto qui, non àn valore. Dove e quando s'è presentato il problema attuale? Tutto qui è anormale, e perciò anche parlando di museo, non penso a un museo come può aversi in altre città. E su questo proposito è bene intendersi.

La Commissione competente à terminato ormai (1) il primo periodo dell'immane lavoro, cioè il recupero tumultuoso delle opere, dei frammenti, d'ogni testimonianza d'arte e di storia; segue ora l'inventario; in ultimo verrà lo studio di ciascun oggetto o parte d'oggetto. Sulla linea generale del lavoro, su quel che già risulta e su quel che è da prevedere, non v'è se non da lodare e confermare la fiducia incondizionata sinora riscossa dal Prof. Salinas e da' suoi coadiutori.

Ma il giorno in cui il materiale del futuro museo sia raccolto, catalogato, studiato, che sarà codesto museo? Una congerie enorme di « pezzi e bocconi », dalla quale a stento emergerà qualche collezione di cimelii e una dozzina di opere d'arte degne di tal nome. Ma quei « pezzi e bocconi » son pure i resti d'una città, i quali nell'insieme formano una documentazione storica senza pari. Perciò il nostro museo, invece d'una mediocrissima collezione artistica, potrà divenire un istituto storico-conservativo speciale, unico al mondo. Perchè Messina non è città morta, come, ad esempio, Pompei; Messina è città colpita da tremenda infermità, dalla quale risorge ora piena di forza, fidente di non esser colpita ancora, a patto di seguire la cura prescritta da antecedenti manifestazioni del morbo stesso.

Il museo dunque dovrebbe avere la funzione di ritrarre la Messina quale era prima della malattia mortale, organando le numerose riproduzioni fotografiche, a stampa, in plastica, a disegno, con gl'innumerevoli frammenti che la oculata, longanime ricerca della Commissione à già raccolto. Ivi, a parer mio, dovrebbero trovar posto gli avanzi della cattedrale, sculture e musaici; e affinchè l'atto non sia troppo facilmente tacciato di profanazione, si ricordi che il corpo absidale all'esterno fu rifabbricato un mezzo secolo prima del disastro, e che vent'anni or sono il terremoto decapitò il prospetto della chiesa stessa.

Sì, la reintegrazione della vecchia Messina, ora che la catastrofe del 1908 e le seguenti sciagure d'incendii e demolizioni àn rinnovato e centuplicato gli orrori di quella del 1783, si può pretenderla, ma in una sala di museo. Così l'abbiamo di Pompei, a Napoli, di Roma, alle Terme; perchè non averla di Messina nel suo specialissimo museo conservativo? Del resto, nel magazzino annesso alle rovine del duomo, fra i moltissimi oggetti che la Commissione à saputo ragunarvi, possediamo il modellino in legno del Palazzo Municipale, insigne opera dell'architetto Minutoli, in collaborazione col Tardi e con l'Arena, modellino che dovrebbe divenire il germe dell'opera cui accenno, nella quale i Messinesi vedrebbero rispecchiata l'antica fisonomia della città, con la celebre « palazzata » in prospetto, l'austero forte di Gonzaga e la elegante cuspide di S. Gregorio in alto in fondo. La Commissione per altro ha già in animo di ricostruire, non sul luogo originario, bensì nel museo, il chiostro di S. Francesco d'Assisi e quello di S. Domenico, e fare inoltre che l'edificio del museo stesso risulti dalla composizione armonica dei diversi elementi architettonici recuperati dalle rovine.

In questa parte dunque non pretendo dir nulla di nuovo, e me ne compiaccio traendone più larga speranza che il voto venga attuato.

Ò detto e ripeto che, artisticamente, il futuro museo non può superare la mediocrità; ma desidero dar qui un cenno delle principalissime fra le vere

(1) Questo scrivevo nel settembre scorso. Non so quanto si sia progredito da allora. Valga ciò per tutte le altre notizie e anche per tutti gli altri apprezzamenti.

opere d'arte che la Commissione à salvato e che si trovano o nel magazzino della cattedrale o, in assai maggior numero, nel magazzino Melingoff, vasto, solido, fortunatamente trovato intatto presso le rovine del monastero del Salvatore dei Greci, dove si è avuta l'ottima idea di edificare il nuovo museo.

Del primo gruppo ò già mentovato il modellino del Palazzo Comunale o Senatorio; aggiungo ora due pitture fiamminghe, tavole della fine del sec. XV, e la stupenda collezione di vasi farmaceutici, provenienti dall'Ospedale civico, sessantaquattro majoliche cinquecentesche, grandiose e ben conservate. Nelle vicinanze, in Roccavaldina, esiste un'altra raccolta congenere di cui ò soltanto veduto le fotografie; e parmi anch'essa splendida, tale da formare, insieme con la precedente, se ciò si potesse ottenere, una collezione di primissimo ordine, incontestabile ornamento del museo.

Taccio delle altre opere, giacchè non posso nè voglio stendere un catalogo; ma, una volta per tutte, avverto che per troppi di tali lavori, si ànno attribuzioni fantastiche: il nome dei Gagini ricorre spesso a casaccio, e in questo medesimo ripostiglio v'è una tela ascritta a Michelangelo da Caravaggio, come nel magazzino Melingoff ve n'è una data allo Spagnoletto, le quali non possono pretendere d'essere da più di copie fiacche. Al solito, si citano documenti in appoggio; ma in appoggio di che? di quale stile, di qual valore d'arte?

Dalla colluvie di opere e frammenti radunata a S. Salvatore dei Greci emerge subito il polittico di Antonello (año dñi XMCCCC, septuagesimo tertio, Antonellus Messanensis me pinxit), di cui non è il caso d'aggiunger altro; il tondo d'Andrea della Robbia, infranto nella caduta della strana e graziosissima chiesa di Santa Maria della Scala, ma del quale la Commissione ha trovato ogni minimo frantumo; due statue marmoree quattrocentesche, e alcuni marmi del Cinquecento e del Seicento. D'altri quadri non parlo: strazia il vedere l'avanzo della magnifica tavola dell'Alibrandi che trovavasi in S. Nicola: si nota anche il quadro della Pace con in basso la rappresentazione di Messina; ma il terremoto à fatto giustizia sommaria di ciò ch'era scampato alla erosione del tempo e alla sicumera dei restauratori. Uno di essi, il Mazzarese, à scarabocchiato appunto la parte inferiore del quadro della Pace; un altro, il Subba, à supplito vezzosamente quel che mancava nel musaico della Caperrina, dal monastero di S. Gregorio, passato ora in questo magazzino. È probabile che molti quadri mi sieno sfuggiti: altro è osservare i dipinti in una galleria, altro in un ripostiglio dove necessariamente sono ammucchiati, talora con la faccia alla parete; peggio ancora se si tratta di tele e tavole scampate chi sa come, polverose, affumicate, deteriorate in cento modi. Ammetto quindi che qualche altro saggio della pittura messinese, notevolmente florida per oltre due secoli, possa rivedere la luce; ma i resti già trovati mi sfiduciano assai.

Le due statue quattrocentesche sono d'alto interesse; ambedue un po' minori del vero, o meglio, giungono a quel vero esile e minuto che dominava al loro tempo; il marmo serba le tracce del colore e dell'oro. La prima rappresenta Santa Caterina, ed è attribuita ad Antonello Gagini, cronologicamente secondo della famiglia, primo per valore. È una figura secca, frugata da uno scalpello aghiforme, ingiojellata, come eseguita da un orafo in metallo prezioso piuttosto che nel marmo da uno scultore. Le parti son povere d'anatomia, ma in giusta proporzione nell'insieme: l'espressione di quegli occhi intenti, di quel volto che par tagliato nell'avorio, è straordinaria. Meno eburnea, meno lavorata, ma più vicina alla vita, l'altra statua, Madonna col Bambino in braccio,

è attribuita a Francesco Laurana. La testa della Vergine è soavissima nella sua duretta, aguta timidezza toscaneggiante; vivida, anzi vispa è quella del Bambino in vesticciuola lunga. Gli errori anatomici però son qui maggiori che nella santa Caterina, ov'è più diligenza e meno spontaneità: per esempio, il braccio della Vergine che sostiene il Pargolo, addirittura non si spiega.

Le due scorrette ma deliziose statue credo sieno alquanto più tarde di quel che sembrino a prima giunta: e ciò dico per considerazioni che qui non è il luogo di esporre. Basterà notare i bassorilievetti della base (quel che in una tavola è la predella), i quali mostrano argomenti e forme di tipo inoltrato: ricordo le composizioncine più caratteristiche: un Gesù all'orto, nella basetta di S. Caterina d'Alessandria; un'Annunciazione derivata da Andrea della Robbia, in quella de la Madonna. Della seconda metà del Cinquecento sono degni di nota alcuni grandi avanzi d'una fontana che si ergeva nella salita di S. Paolo, come la bella figura di giovane nudo con un'anfora, e l'altorilievo d'una Flora (?), donna che accarezza un liocorno e tiene un cornucopia traboccante di fiori. C'è pure un busto-ritratto di Francesco Maurolico, marmo lavorato con qualche secchezza, ma serio e pieno di carattere.

Frammenti decorativi seicenteschi esuberano; basti qui rammentare i due ricchi sarcofagi marmorei tolti dalla chiesa di S. Maria di Gesù Inferiore.

Non meno numerosi mi dicono essere gli avanzi della suppellettile da sagrestia: paliotti, pianete, stole, cotte, camici, clamidi ecc. Non ò potuto vederli per fortuita mancanza d'una chiave. E tante e tante altre cose non ò vedute, ma, ripeto, non pretendo mettermi al posto di chi lavora da anni intorno al gigantesco recupero; solo voglio accennare che, oltre al materiale d'arte frammentario già messo in salvamento, v'è quello che il terremoto non à abbattuto e che è bene rimanga a decoro della città nuova, cui non reca minaccia. Così le due grandi fontane del Montorsoli, quella del Nettuno, Scilla, Cariddi, sulla marina, e quella di Orione, in piazza del duomo; così la statua bronzea di Don Giovanni d'Austria, elegante opera del Calamech, e poi varie statue del duomo stesso e di altre chiese.

Nel museo invece, accanto alle opere d'arte ed a gli avanzi architettonici o scultorei ricordativi, si conserveranno i cimelii dei quali la Commissione à già tenuto conto, come a esempio, l'iscrizione di via Cardines, che si dice essere in caratteri greci, o le iscrizioni arabe trovate a Mili Superiore, forse stipiti di finestre; queste e quelle in marmo.

Troppi altri frettolosi appunti mi trovo dinanzi, ma in verità parlare ancora del museo mi sembra inutile. Chi vi lavora da tempo sa bene in qual guisa continuar l'opera inconsueta e paziente. Vediamo piuttosto che si dovrà fare della città, fuori del museo stesso.

Non conosco abbastanza il nuovo piano regolatore, nè ò veruna presunzione di poterne discutere; parlerò solo degli edificii, dovunque sieno per sorgere. Ne vediamo già taluni, e publici e privati: molti sono in costruzione, e vi si sperimentano i sistemi a cemento armato e quelli misti, con ossatura ferrea più o meno svolta. Qualcuno adopera piastrelle smaltate colorate per la decorazione, e vorrei fossero in molto maggior numero; altri le mattonelle di sughero per le intercapedini fra due strati di cemento, e così via.

Nessuno può eccedere i dieci metri d'altezza nei muri di sostegno, pur essendo tollerato qualche metro di più per cuspidi, balaustre e simili.

Come sarà la prima chiesa, non sappiamo; ammenochè non debba servir d'esempio quella di Montalto, sorta con lodevole sollecitudine, non con lodevole architettura. Come sarà il primo teatro non sappiamo neanco, se non si voglia prendere a modello il teatro Mastrojeni, al quale è sufficiente scusa la fretta. Abbiamo invece ottimi modelli di case publiche e private, specialmente nel quartiere Lombardo, ov'è il magnifico ospedale, e altrove, la sede del Banco di Sicilia e varie costruzioni eseguite dall'ingegnere Enrico Fleres, secondo gli ultimi dettami, in assoluto cemento armato; e altrove ancora, la Scuola Industriale, presso la Ferrovia, l'Ospedal Maggiore, spazioso, arioso, a Sud-Ovest della città, e poi in città e fuori, case e casine degl' ingegneri Pietro Interdonato, Saro Cutrofelli, Giuseppe Papa, Pasquale Mallandrino, e così via. Orbene, arte moderna sì, questo vogliamo, e non v'è luogo al mondo in cui l'arte moderna possa e debba avere un così pieno, vivo, organico sviluppo; ma, per carità, non si creda che la modernità consista nel negare tutto quel che finora si è sperimentato, e surrogarlo con capriccetti e bazzeccole e puerilità di moda, che mutano in pasticceria l'architettura e decorano una casa, un teatro, una chiesa, come si trattasse d'un regalo da *côtillon*.

La mania di quel che si chiama *l'art nouveau* o *the modern style*, e che è meglio lasciar col nome straniero e non imbrattarne la consacrata espressione italiana « stil nuovo », minaccia d'infuriare su Messina in modo strabiliante. Lì trova una qualche giustificazione ogni stramberia d'un certo genere; e poi, dal momento che ivi l'architettura non può avere l'orgoglio dell'altezza, nè l'aristocrazia della tradizione; dal momento che la pietra, il saldo, il nobile, l'antico materiale è escluso, si capisce come debba spadroneggiare la fantasticheria senza fantasia, la decorazione senza decoro.

Ed eccomi giunto allo scopo precipuo di questa relazione: esorto l'E. V. a fermare un poco la mente sul pericolo d'una ricostruzione che dev'essere antitradizionale, ma non distruttrice, sovratutto non abbandonata alla modisteria, — la ricostruzione d'un'intera città posta in luogo bellissimo e importantissimo sebbene tremendo, già piena di novella vita e straricca d'avvenire.

Immaginiamo si metta mano al palazzo comunale e al teatro; scelgo questi esempii, perchè dell'uno e dell'altro, più o meno danneggiati, esistono ancora gli edificii. Se prevarrà il criterio escludente la reintegrazione, e mi auguro prevalga, palazzo e teatro non dovranno palesare alcuno sforzo di gareggiare col palazzo del Minutoli eretto da un secolo, e col teatro di Pietro Valente eretto da sessant'anni; no, ora dovran sorgere costruzioni leggère, apertissime; il teatro anzi dovrà essere tutto un portico; vietato sorpassare la modesta misura dei dieci metri d'altezza; vietata ogni decorazione lapidea grandiosa. Ebbene, con tutto ciò il palazzo comunale deve riuscire solenne, il teatro deve risultare giocondo; e così sarà, solo che l'ausilio delle tradizioni artistiche non venga surrogato dalla miserrima riproduzioncina di motivetti esotici, anzichè dalla creazione di forme veramente nuove, veramente suggerite dai nuovi bisogni.

Sicuro che V. E., badando piuttosto all'importanza dell'oggetto che all'autorità di chi lo accennna, non mi negherà benevolo ascolto, La ringrazio fin da ora, lieto se le mie parole, più commosse che culte, contribuiranno a promuover lo studio dei competenti sull'arduo problema della città dissepolta viva.

U. Fleres.

INTORNO AD UN PREZIOSO TRITTICHETTO E AD ALCUNI ALTRI DIPINTI DI SCUOLA BIZANTINA.

Il recente acquisto, da parte del R. Museo di Siracusa, di un pregevole trittichetto del sec. XV ha dato un cimelio alle raccolte artistiche dell'Istituto ed una bella rappresentanza ad un'arte curiosa, stranamente anacronistica, ancora non completamente studiata. Vo' dire di quella pittura o meglio icono-pittura (così è stata chiamata) bizantina tarda, di cui principalmente i dotti russi si sono occupati, dal Bouslaïeff al Kondakoff, dal Rovinsky al Pokrovsky, e che ha avuto il suo maggiore sviluppo nei paesi slavi, dove perdurò molto la vecchia tradizione dell'Athos.

La mostra di Grottaferrata fece conoscere una quantità di tali pitture, recanti per lo più iscrizioni slave (le meno numerose erano greche ed alcune dovute a maestri greci vissuti in Italia), ma che non offrono differenze essenziali, sotto il punto di vista iconografico e tecnico, dalle pitture propriamente greche (1).

È vero, come osserva il Diehl in un suo eccellente lavoro (2), che, in totale, il valore di queste pitture è generalmente assai mediocre, e che maggiore interesse offrono per l'iconografia anzichè per la storia dell'arte; ma d'altra parte, lo stesso eminente scrittore non può non riconoscere come sia interessante vedere a qual punto si son conservate, sino ad un'epoca modernissima, le forme antiche create e sviluppate dall'arte del medioevo.

Egli, a questo proposito, ricorda che i quadri d'origine greca (3) posseduti da alcuni Musei, come quello del Vaticano e di Palermo, e dove si vedono delle scene evangeliche (Anastasis, Resurrezione di Lazzaro, Morte della Vergine ecc.) sembrano di data evidentemente posteriore.

Intorno alla modernità di siffatti dipinti non può esservi dubbio di sorta ed è ormai sfatata l'opinione dei nostri vecchi scrittori che li attribuivano a tempo antico (4). Ma il Diehl non conosceva, a quanto pare, le numerose tavolette bizantine del Museo di Siracusa e tanto meno altre, sparse dovunque in Sicilia. In nessun altro paese, invero, la tradizione bizantina avrebbe potuto trovare un più favorevole terreno, e particolarmente Messina con tutta la parte orientale dell'isola era un campo aperto alla penetrazione bizantina. Ricor-

(1) Cfr. A. Muñoz. *L'Art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata.* Rome, 1906.

(2) *Manuel d'Art Byzantin.* Paris, 1910, p. 781.

(3) *O. c.*, p. 554.

(4) Fra i quadri del Museo di Palermo, creduti dei primordi della pittura siciliana, ricordiamo una tavoletta rappresentante il Battista alato, di mano di Pietro Lampardo. Cfr. Domenico Schiavo, *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia.* Palermo 1756, t. 1°, p. 111, pag. 17 e seg. – Giuseppe Meli, *Dell'origine e del progresso della Pinacoteca del Museo di Palermo*, p. 48.

diamo che due copie in tavola della Panagia Gorgoepikoos di Atene vennero spedite nel sec. XII a Messina (1).

Il fatto poi dell'abituale arrivo nella bella città peloritana di artisti bizantini, è attestato, negli ultimi tempi, dai decreti sinodali di cinque arcivescovi: Antonio Lombardo, Andrea Mastrillo, Simone Carafa, Giuseppe Cigala e Giuseppe Migliaccio, i quali esigono che tutti i *Maestri di Buone Arti* arrivando a Messina dall'Oriente, devono, quattro giorni dopo il loro arrivo, fare professione di fede innanzi al protopapa (2).



Siracusa, R. Museo. — Trittichetto bizantino-slavo.
Rappresentanza esterna a sportelli chiusi.

(1) Cfr. *Athen. Mith.*, 1906, p. 319.

(2) Cfr. *The American Journal of Archaeology and of the history of the fine Arts* — January — March 1894.

Fu tradizione persistente in Sicilia di chiamare « pittura greca » i quadri su tavola del 4 e 500, e si ebbe un culto per la « Madonna greca » alla quale si dava origine antichissima fino a dirsi dipinta da S. Luca; si ebbe grande venerazione per la Madonna di Odigitria e per altri santi della chiesa orientale.

Quel che c'è rimasto intanto di pitture bizantine è certamente poco in confronto di quanto, un tempo, doveva esistere; la catastrofe di Messina poi, è sopraggiunta a completare la rovina. Citiamo, fra i dipinti scomparsi (e chi sa quanti furono!) un trittico con la firma di un monaco, Kyrillos, che esisteva in Palermo nel 1756 e che fu descritto da Jacopo Gambacorta (1) e un trittico posseduto in Siracusa dal conte Cesare Gaetani, rappresentante la Vergine col Bambino e S. Michele Arcangelo (2).



Siracusa, R. Museo. — Trittichetto bizantino-slavo.

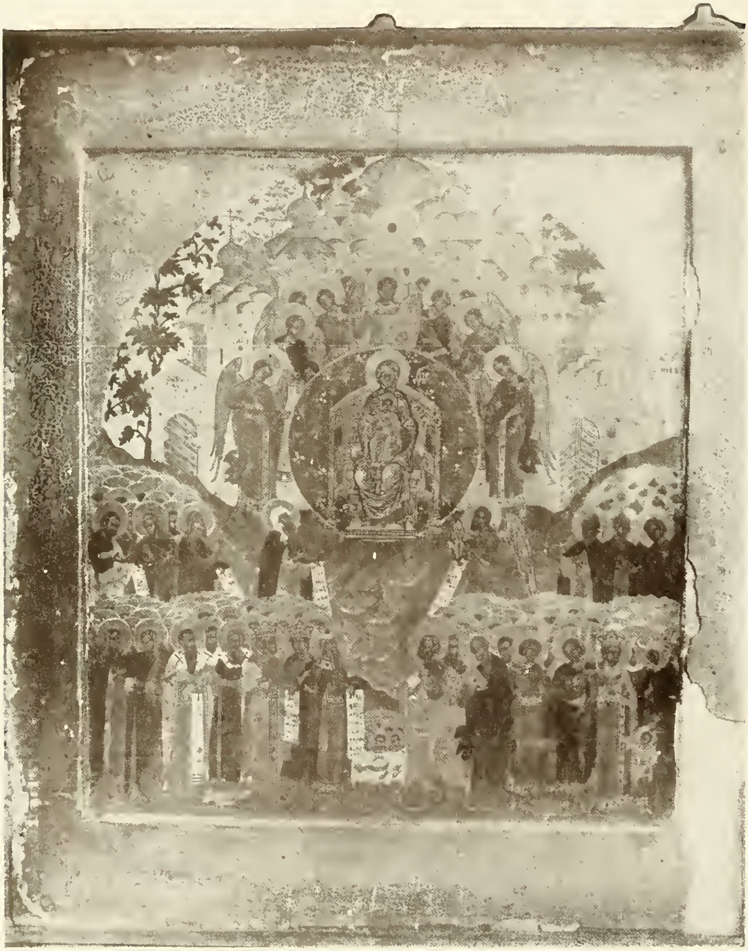
Questi dipinti, come gli altri che mi farò a descrivere, recano leggende in greco e bisogna convenire che sono opera di artisti greci. Un'eccezione rappresentano quelli di arte slava, ed unico del genere è il trittichetto recentemente entrato a far parte della suppellettile artistica del Museo siracusano.

Tale trittichetto è a sportelli mobili con cerniera e montatura in rame; esso si chiude a forma di volume ed ha un gancio sullo spessore superiore dove pure rimane uno dei due anelli che servivano per la sospensione. La parte centrale e i due sportelli laterali misurano ciascuno m. 0,23 × 0,27; complessivamente il trittico è delle dimensioni di m. 0,70 × 0,27. Rappresenta, nel centro, l'apoteosi della Vergine col Bambino, assisa su ricco trono d'oro entro forma circolare stellata, dietro a cui, attorno, stanno angeli scettrati, ciascuno con cerchietto in mano, dove si legge ora $\overline{IC}$ ed ora $\overline{X}$; nello sfondo grandi edifici templari a cupola di carattere orientale alla cui sommità son fissate sette croci in rosso; lateralmente, alberi; il tutto racchiuso in una forma semiovale. Nella parte inferiore, a destra e a sinistra, sono dipinte due colline in declivio dove

(1) In *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, vol. II, parte III, p. 271 – Cfr. pure Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, vol. II, p. 59 – Il Dalton (*Byzantine art and archaeology* – Oxford 1911, p. 264), erra nel dirlo presentemente a Palermo.

(2) Cfr. *Osservazioni sopra un antico sacro dittico* ecc. in *Nuova raccolta di opuscoli di autori siciliani*, t. VI, Palermo MDCCXCIII, da p. 3 a p. 32. – Lo stesso autore cita una tavoletta consimile nel Museo Cassinese di Catania e la Vergine col Bambino « dipinta in legno quadripalmare nella cattedrale di Siracusa ». Egli stesso chiama il quadro di S. Zozimo, oggi attribuito ad Antonello, « pittura greca ».

incedono verso la Vergine gli Evangelisti, aventi ciascuno in mano una tavola nella quale è riprodotto un brano degli Evangeli, e stuolo di Santi, tutti con nimbo d'oro; in basso si vedono allineate figure di Profeti e di Santi, fra cui



Siracusa, R. Museo. Trittichetto bizantino-slavo.
Il pannello centrale.

i re David e Salomone. In alto, nei due timpani, lunga scritta a caratteri rossi. Nello sportello destro comincia la serie delle rappresentanze, disposte in tre linee orizzontali; in tutto nove. Esse portano il titolo a caratteri rossi, e sono: l'Annunciazione, la Natività, la Circoncisione, il Battesimo nel Giordano, la Risurrezione di Lazzaro, l'entrata a Gerusalemme, la Transfigurazione, la Crocefissione, la Discesa nel Limbo. Lo sportello sinistro reca: l'Ascensione, la Pentecoste,

il Transito, la Nascita della Vergine, la Presentazione della Vergine, Elisabetta e Zaccaria, la Nascita del Battista, la Morte del Battista. Sulla facciata esteriore si vede il Cristo in trono, benedicente, con un grosso volume nella sinistra,



Siracusa, R. Museo. — Trittichetto bizantino-slavo.
Sportello di destra.

fra la Vergine e S. Giovanni Battista, e più in alto fra gli arcangeli Michele e Gabriele. Le leggende, come mi è stato assicurato da varî studiosi russi, ai quali ho mostrato il trittichetto, sono in lingua dialettale moscovita con errori e idiotismi. Trattasi di un dipinto eseguito con cura da miniaturista, ed è probabile che sia lavoro uscito da qualche convento russo. I caratteri stilistici lo dimostrano fattura della fine del XV o al più tardi dei principî del XVI secolo.

Si può mettere a raffronto con quello del Museo Vaticano rappresentante le dodici feste dell'anno. Così nell'uno come nell'altro, le tinte sono di una straordinaria vivacità, il fondo delle diverse scene è dorato, le vestimenta sono di



Siracusa, R. Museo. — Trittichetto bizantino-slavo.
Sportello di sinistra.

preferenza di un rosso scarlatto. Solo si nota che, mentre nel nostro, il Cristo è vestito in oro, in quello del Vaticano indossa una brillantissima tunica bianca; e che nel nostro, le case sono in bianco, in giallo chiaro o leggermente rosato, e le cupole e i tetti ora in oro ed ora in verde.

* * *

Lo stesso Museo di Siracusa possiede un buon numero di tavolette bizantine di epoca tarda, ma che non vanno al di là del secolo XV. Al vecchio

fondo appartengono quelle rappresentanti a mezza figura alcuni apostoli (dimensioni di poco varianti da m. 0,50 × 0,38 a m. 0,50 × 0,43), in tutto sette, cioè: S. Pietro, S. Bartolomeo, S. Giovanni Battista, S. Filippo, S. Matteo, e due altri Santi che non si possono precisare. Ma la loro esecuzione è abbastanza rozza e tutto fa credere che si debbano ascrivere al secolo XVII.

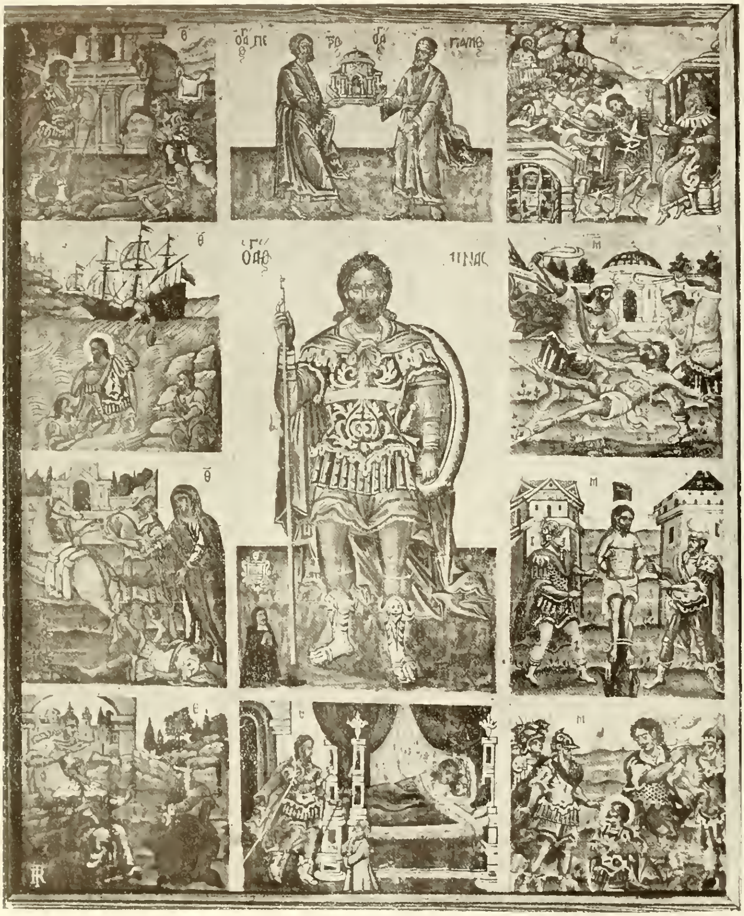


Siracusa, R. Museo. — Trittichetto bizantino-slavo.
Rappresentanza interna sullo sportello di sinistra.

Però non mancano alcuni buoni lavori cinquecenteschi, come la tavoletta di m. 0,273 × 0,33 rappresentante la Vergine su fondo d'oro col Bambino sul braccio destro; un'altra delle dimensioni di m. 0,34 × 0,425 con l'imagine della Vergine Addolorata; ed una terza delle dimensioni di m. 0,34 × 0,455 con quella dell'*Ecce Homo*.

Pure della vecchia collezione fan parte una tavoletta dell'Annunciazione, del '400, ed una curiosa figura di S. Minà del secolo XVII. Quest'ultima,

delle dimensioni di m. 0,43 × 0,52, è freschissima di conservazione, e rappresenta il santo guerriero nel centro, S. Pietro e S. Paolo con l'archetipo della chiesa in alto, e all'intorno cinque episodi dei miracoli del Santo e quattro del



(Fot. Brogi).

Siracusa, R. Museo. — S. Minà.

martirio. Ai piedi di S. Minà si vede la figura dell'offerente « Servo di Dio » Paolo Caruso, nome indicato da una scritta in lettere rosse e sull'orlo inferiore della tavola la firma del pittore Crisodolo Marieti.

S. Minà, detto in Sicilia Santo Menna, era un soldato egiziano che al tempo della persecuzione sotto Diocleziano e Massimiano, abbandonata la milizia, si ridusse in un eremo e quivi preparossi al martirio. Avvenne che nel giorno natalizio degli imperatori, recatosi egli in teatro, si diede ad esecrare

pubblicamente le superstizioni dei pagani, per la qual cosa fu arrestato, sottoposto a molti tormenti e finalmente ucciso a colpi di spada e buttato nel fuoco l'11 novembre 303 o 304.



Siracusa, R. Museo. — La Crocefissione. *Fot. Brogi*.

Il suo corpo, quindi, rapito in mezzo alle fiamme, nascosto dai fedeli e cosparso di aromi, venne dapprima tumulato in un cemetero e poscia trasportato a Costantinopoli, dove Costantino imperatore, nell'anno 330, gli dedicò un tempio. A Roma fu eretta in suo onore una chiesa fuori le mura, ed il culto di questo Santo si propagò da Oriente in Occidente verso la metà del secolo V (1).

(1) Cfr. O. Judica, *Brevis explanatio liturgica chronologica ordinis divinorum officiorum ecclesiae panormitanae*. Panormi, MDCCLXXI, p. 643.

Notevoli sono pure una imagine di S. Spiridione ed un'altra di S. Parasceve, quest'ultima con cornice intagliata e dorata di carattere medievaleggiante.



(*Fot. Brogi*).

Siracusa, R. Museo. — S. Giorgio.

Ricordiamo inoltre la tavoletta (m. 0,40 × 0,50) rappresentante la dormizione (*Ἡ Κοίμησις*) della Vergine.

Attorno al funebre letto si accostano in sembianze tristi gli Apostoli; nel mezzo, entro forma ellittica monocromatica in grigio, campeggia la figura del

Cristo con nimbo d'oro, avente sul braccio sinistro un pargoletto (l'anima della B. Vergine); in basso, un Angelo con la spada levata caccia il demone tagliandogli ambo le mani.

È ripetuta spesso su varie tavolette la figura della Vergine a mezzo busto, col Bambino in grembo, coperta di mantello che le si avvolge al capo a mo' di cappuccio, ed alcune manifestano una certa cura e diligenza ed anche un sentimento tutto gentile.

Caratteristica, ma non pregevole per esecuzione, è quella recante il N. 29480 d'inventario (m. 0,435 × 0,51). La testa della Vergine sembra di terracotta, dal collo sproporzionatamente lungo; le linee fisionomiche sono secche e prive di espressione. Il Bambino ha fattezze e persona di giovinetto, vestito di tunica e di pallio, nell'atto di benedire, mentre con la sinistra presenta aperto un volume scritto in greco.

In alto, a destra della Vergine, è segnata la seguente scritta in lettere rosse:

ΚΕΡΕ ῾ΟΤΙ ΒΑ
CΤΑΖΕΙCΤΟΝ
ΒΑCΤΑΖΟΝΤΑ
ΠΑΝΤΑ

Alcuni anni fa la raccolta delle pitture bizantine si accrebbe con l'acquisto di dodici tavolette di dimensioni varianti da m. 0,44 × 0,55 a m. 0,45 × 0,57 delle quali otto rappresentano episodi della Genesi con in basso leggende in latino, e le altre quattro la Natività, la Crocefissione, S. Caterina d'Alessandria e S. Giorgio, ognuna rispettivamente con la scritta in alto a lettere rosse: ***Η῾ ΓΕΝΝΗCΙΣ ΤΟΥ ΧΥ – Η῾ CΤΑΥΡωCΙC ΤΟΥ ΧΥ – Η῾ ΑΓ ΑΙ ΚΑΤΕΡΙΝΗ Ο῾ ΑΓΙ ΓΕωΡΓΙΟΣ.***

Interessante specialmente la tavoletta della Crocefissione per la firma del pittore Emmanuele di Lampardo.

Esse appartengono al tardo '500 e sembrano tutte della stessa mano.

Enrico Mauceri.

ANTICA TAZZA DI VETRO CON FIGURE E FREGI D'ORO.

NEL far dissodare un fondo denominato *Chiese Carcate* nel territorio di Varapodio a Tresilico, provincia di Reggio Calabria, il proprietario sig. Antonio Cananzi trovò nel 1904 i resti di 18 tombe di un'antica necropoli, della cui supellettile, dette egli stesso cenni sommari in un suo opuscolo (1). Secondo le informazioni fornite da lui, in una di queste tombe, presso gli avanzi dello scheletro e con vari altri oggetti (2) di insignificante valore, furono trovati due orecchini d'oro e una preziosissima tazza dorata, (fig. 1) che fu poi acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione per le Collezioni dello Stato. Essa misura cm. 16 di diametro, mm. 34 di altezza: ha uno spessore di mm. 4 nel fondo e 5,5 nel bordo: pesa gr. 265. È priva di pieduccio e posa col fondo piatto, che si continua poi nella parete curva, svasata, con robusto orlo aggettante. Il vetro è a doppio strato, e, avendo per

(1) CANANZI, *Appunti sopra una meravigliosa coppa di libazione decorata con disegni di stile arcaico a laminette d'oro.* Stabilimento d'arti grafiche « La Sicilia », Messina 1906.

(2) Benchè nessuno degli oggetti rinvenuti nelle 18 tombe descritte dal sig. Cananzi, offra speciale interesse è utile riportare la narrazione delle circostanze di trovamento della tomba n. 8, nella quale erano la coppa dorata e gli orecchini, e l'elenco degli altri oggetti che ne completavano il corredo. Dopo aver detto che nello scasso del terreno, profondo un metro, i contadini avevano trovato già prima alcuni frammenti di laterizi, così continua: « Un giorno il proprietario recatosi sul luogo, avendo visto quei laterizi fece attenzione allo scasso, e si accorse che dei mattoni messi in fila, uno attiguo all'altro, a secco con le file l'una sull'altra a coprigiunte, formavano vere e proprie pareti. Fatto sgombrare l'interno di queste pareti accuratamente della terra, scorse in fondo tracce d'uno scheletro calcinato col cranio a levante posto su un piano formato da due tegoloni o lastroni sagomati in argilla, in uno dei quali leggonsi due bolli *X.I.II.IIOY*. Su lo stesso piano chiuso da quattro pareti formanti la tomba sita in direzione est-ovest erano collocati nell'ordine come appresso i seguenti oggetti:

1. Rottami di due vasetti lacrimali in terra cotta siti vicino la spalla a sinistra del cadavere.

2. Rottami di due vasettini da balsami in terra cotta con base a tre piedi siti vicino l'avambraccio a destra.

3. I frammenti di uno specchio, che tuttavia lascia vedere l'immagine (la forma è di dischetto di bronzo, con una delle facce un po' concava, pulita, lucida e l'altra leggermente convessa con ornamenti al centro in una stella a sei raggi a bulino) del diametro di cm. 12, sito vicino la spalla a destra del cadavere.

4. Una cista d'unguento o vasellino di piombo con relativo coperchio, sito a destra in direzione del collo del cadavere.

5. Uno stiletto da scrivere in ferro ossidato rotto in due, sito vicino la mano a sinistra del cadavere.

6. Una piccola moneta di bronzo, interamente ossidata, sicchè non lascia scorgere alcuna traccia del conio, del diametro di mm. 18 a 19, del peso di grammi tre, sita in direzione del mento avendo trovato vicino lo stesso lo smalto dei molari.

7. Un bellissimo paio di orecchini in puro oro in perfettissimo stato di conservazione, di fattura mirifica formati da due teste d'ariete e recanti al posto degli occhi due piccolissimi

lo spessore e per la materia resinosa interposta, perduto la sua naturale limpidezza, ha acquistato una trasparenza leggermente opaca e verdognola.

La decorazione d'oro è composta di una scena di caccia contornata da due fregi concentrici. È ripartita su due piani: il superiore è costituito delle figure



Fig. 1. — Tazza dorata di vetro a doppio strato.

principali; un cavaliere che insegue a tutta corsa una pantera; la fiera sta per essere colpita; il cavallo, spronato ha sollevato le zampe anteriori per l'ultimo slancio e il cavaliere ha già alzata la mano, con cui brandisce l'asta, ed è per abbassarla. La bestia, che già prevede la sua sorte e non confida più nella fuga,

pezzettini d'avorio o smalto bianco) di forma tonda, misurante un diametro di mm. 28 in media; del peso di grammi nove, posti nel sito delle orecchie.

8. Una lucerna in terracotta con tracce di vernice nera; vicino l'avambraccio a sinistra.

9. In ultimo una meravigliosa coppa in vetro ed oro nel suo genere unica al mondo come al Cananzi ebbero ad assicurare insigni archeologi, direttori di Musei, professori in archeologia e antiquarii che ne presero visione e ne rimasero oltremodo entusiasti, anche perchè essa è in tale perfetto stato di conservazione, che non presenta alcuna iridescenza, facile questa a riscontrarsi nei vetri da scavo — è soltanto leggermente opaca. »

si è volta a guardare il nemico, e, prima d'esser ferita, ha spalancata la bocca per tentare di assalirlo a sua volta. A destra delle figure sorge un grosso albero d'olivo, ai cui rami provvisti di foglie hanno diretto il volo due grandi uccelli.

Nel piano inferiore è la seconda scena parziale più piccola e più umile. Un cacciatore ha inseguito due cervi e un lepre, che fuggono verso destra: il cervo più lontano ha rivolto la testa per guardare l'insecutore, che appoggiatosi ad un tronco d'albero per dirigere i colpi con più fermezza, è sull'atto di lasciar fuggire la freccia. A sinistra un piccolo albero completamente sfrondato e, in parte, anche diramato.

Circonda la scena figurata, svolgendosi fra due cerchi, attorno alla parete della tazza, il primo fregio, un doppio meandro, fra gli spazi del quale sono intercalati piccoli quadrati con punto centrale. Un altro fregio composto di due corridietro, gira sull'orlo della coppa come una spina a punte ritorte. Anche qui due cerchi verso l'esterno, due verso l'interno, limitano la zona del fregio, l'uno quasi a contatto di esso, l'altro alquanto distaccato dal primo.

La coppa di Tresilico ha arricchito la serie delle varie centinaia di vetri dorati a doppia parete, prendendo fra essi, che sono tutti allo stato di frammenti (1) il primo posto, non per il pregio artistico assai scarso, ma per quello singolarissimo della sua perfetta conservazione. Oltre che per questo la nuova tazza si distingue però dagli altri simili monumenti per il *soggetto*, per la *tecnica della fabbricazione* e per *quella del disegno*.

Fatta eccezione per i pochissimi dei primi tempi dell'impero (2), tutti i vetri dorati a doppio fondo rinvenuti nelle catacombe del III e del IV sec. hanno rappresentazioni e simboli di carattere sacro o non comprese rappresentazioni mitologiche, volte con frainteso significato ai fatti e ai riti della nuova religione (3).

Il Buonarruoti, il Garrucci, il De Rossi ed altri hanno supposto e cercato di investigare un uso e un significato mistico in questi cosidetti *vetri cemeteriali:* (4) le rappresentazioni e le iscrizioni dedicatorie ed augurali, le circostanze stesse del loro trovamento, accennano infatti, se non dichiarano, ad un particolare ufficio e forse ad una simbolica assai recondita cerimonia del culto nelle catacombe. Ma se anche le loro spiegazioni fossero in tutto sicure, non potrebbero valere per la tazza di Tresilico, la quale, nella sua figurazione, non ha comune con quei vetri nessuna delle condizioni fondamentali per simili interpretazioni: e con essi va perciò studiata soltanto in rapporto alla tecnica della doratura e al procedimento della fabbricazione, che sono del resto le singolarità sue più importanti. Sotto ogni altro riguardo la coppa dorata di Tresilico non è che un prezioso oggetto di corredo di una ricca tomba, con semplice ed elementare scena di caccia scevra di ogni valore simbolico ed ideale.

Le scene di argomento profano sono al contrario, più comuni nei vetri di altra tecnica, in quelli graffiti o fregiati ad incavo, e nel graffito o nell'incavo dorati o colmi di smalto colorato. Troviamo infatti in questa classe, più varia

(1) Soltanto una coppa (Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, tav. XXXIV) si trova quasi intera ricomposta anch'essa di frammenti: manca però d'una piccola parte dell'orlo.

(2) Fra questi va fatta particolare menzione di un piccolo medaglione col busto cosidetto di Alessandria (Kisa, *Das Glas im Altertume*, p. 838, fig. 354), e di una tazza con Amore armato di scudo (p. 839).

(3) Kisa, op. c. p. 847 e seg.

(4) Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, Pref. X-XVI.

se non più numerosa, insieme anche con vari esemplari e soggetti mitologici e cristiani (1), una quantità notevole di rappresentazioni realistiche. Le prospettive architettoniche e topografiche (2), le scene della palestra, del teatro del circo (3) vi ricorrono assai spesso: frequenti sono anche le scene di caccia, le quali formano anzi un piccolo gruppo, a cui dunque deve essere aggiunta, per la natura del soggetto rappresentato, quella della coppa di Tresilico. Compongono questo gruppo i seguenti esemplari:

1° Piccola tazza di vetro verde scavata nel 1906 a Trier, rozzamente graffita, con una biga a gran corsa verso sinistra, sulla quale un cacciatore armato di scudo e di lunga asta è volto indietro e sta per colpire una pantera che l'insegue (4).

2° Altra tazza di vetro verde graffita, trovata a Trümmer in una tomba. Rappresenta in una campagna con alberi e cespugli un cacciatore in attesa di vibrare l'asta contro un cinghiale, sul quale si sono slanciati due cani (5).

3° Vaso vitreo di forma globare del Museo di Köln con scena mitologica venatoria di Amore con un cervo da un lato e un'altra scena realistica di cacciatore contro un leone dall'altro lato (6).

4° Piccolo disco vitreo, usato come coperchio di vaso, della raccolta M. von Rath a Köln, con scena graffita di un cacciatore a cavallo e tre cani, che inseguono un cervo (7).

5° Varie tazze del Museo provinciale di Bonn, su ognuna delle quali è graffita la scena di un cavaliere spinto all'inseguimento di una lepre (8).

6° Vaso di vetro sferico trovato nella necropoli di Acrilla con due scene graffite quasi corrispondenti alle due parziali della nostra tazza dorata. Da un lato, fra pochi cespugli e due alberetti un giovane a cavallo che dà la caccia ai cervi: dall'altro lato un altro giovane a piedi, che si affatica alla caccia dei cinghiali (9).

Riguardo alla tecnica vi è poi da notare che in tutti gli esemplari della numerosa serie dei vetri dorati a doppio strato, l'artista con uno stile a punta sottilissima, sulla traccia di un disegno, graffiava la laminetta d'oro, che ricopriva tutta quanta la superficie da decorare, e, seguendo le linee delle figure, dei fregi o delle lettere, riusciva, qualche volta, non solo a dar buon effetto alla scena, ma a curarne i particolari fino a render le più minute pieghe del panneggio e ad imprimere anche un certo carattere alle figure. Il decoratore della nostra tazza fu invece un umile decoratore: e più umile lo fece la sua maniera di rendere le immagini. In luogo di disegnarle col solito strumento a punta (cestrum-vericulum), incidendo solamente le linee di contorno, egli seguì la tecnica dell'*opus musivum* o piuttosto del *vermiculatum*; lasciò cioè il fondo completamente vuoto e formò le singole parti della scena tagliando le laminette

(1) Kisa, p. 654, 666, 669–683; *Bull. d'Archeologia cristiana*, 1874, p. 153, tav. IX; 1876, p. 515, tav. I, ecc. ecc.

(2) *Boll. arch. nap.*, nuova serie, 1853, p. 133 e seg.; *Arch. Zeitung*, 1863, p. 91, tav. II.

(3) *Revue Arch.*, 1874, p. 281.

(4) Kisa, p. 648–649, figure 257 e 257a.

(5) *Revue Arch.*, 1882, p. 292.

(6) Kisa, p. 652, fig. 253.

(7) *Sammlung von Rath*, p. 72, tav. XXXII; Kisa, p. 653, fig. 263.

(8) *Bonner Jahrbuch*, 69, 49 s., t. III; Kisa, p. 653.

(9) *Archivio storico siciliano*, 1893, p. 338-340.

d'oro in piccoli pezzi [illegible] quelle forme e grandezze, che volta per volta gli erano necessarie per ciascun [illegible]articolare, e riportandoli successivamente. Questo processo appare evidente se si guarda la tazza in trasparenza. Le piccole parti di fogli d'oro, non tagliate quasi mai con esattezza, in qualche punto si sovrappongono ad altre collocate prima, in qualche altro non giungono a coprire la dovuta superficie e lasciano dei vuoti nè voluti nè convenienti al disegno. Nei capelli delle figure, nella coda e nella criniera del cavallo, nelle macchie della pantera, nelle figure dei cervi, è più che altrove evidente l'applicazione dei frammenti a uno a uno, che rese tanto più difficile, quanto più imperfetta l'opera dell'artista.

Oltre alla doratura, appare fatta con un processo diverso dall'ordinario anche l'applicazione della seconda parete protettiva di vetro su quella decorata. Si suppone generalmente che sopra il vetro dorato sia stato soffiato il secondo strato: in questo modo anzi si credette che le officine di Venezia avessero per prime il merito di imitare la tecnica dei *fondi d'oro*. Nè è improbabile che tale metodo possa essere stato seguito in quei vasi, in cui il solo fondo doveva esser fregiato e il solo fondo perciò costituito di due pareti. Nella ricchissima raccolta della Biblioteca Vaticana (1) molti dei *fondi d'oro* fanno infatti pensare a questo procedimento. In alcuni di essi ancora provvisti del pieduccio circolare, si vede che alla circonferenza di questo è limitata la superficie dorata. Oltre a ciò la rottura segue approssimativamente il contorno del pieduccio, il che prova che essa avvenne quasi sempre dove finiva il fondo e cominciava la parete sdoppia meno resistente. Ma nel caso della coppa di Tresilico, la quale risulta di due strati fino all'orlo, non si può ammettere che il secondo strato sia stato *soffiato* sul primo. La forma stessa rivela una procedimento diverso; essendo infatti così svasata con la parete breve e rastremata verso il basso tale da permettere che due tazze simili possano esser messe l'una nell'altra a contatto in tutti i punti della loro superficie, dimostra chiaramente che la tazza risulta di due uguali prima stampate e poi saldate insieme. Ma non saldate nell'orlo soltanto, perchè in tal caso in tutti i frammenti, che possediamo, appartenuti a vasi di questa tecnica, dovremmo trovar separato l'uno strato dall'altro, il che non avviene. Stampate le due tazze nella stessa forma e decorata una di esse, ambedue insieme furono rimesse a combaciare a caldo e compresse fino a renderle, per coesione, quasi un pezzo solo.

Un frammento di un'altra bellissima tazza vitrea costituita di liste a doppio strato, alcune dorate e argentate, altre colorate, pervenuto al Museo Nazionale dal vecchio fondo del Kircheriano, rende più chiara l'ipotesi di questo procedimento. Esso risulta di molti altri più piccoli frammenti (2) ricongiungibili che nelle numerose rotture permettono in maniera molto evidente l'esame della tecnica. L'intera tazza, simile nella forma a quella di Tresilico, ma con orlo eretto, era formata da striscie connesse nel loro spessore e curvate nella loro lunghezza, in forma di quattro girali dissimili e irregolari nella linea, ma di vaghissimo effetto nei colori. Le fasce sono costituite tutte di due strati di vetro: quelle colorate hanno fra loro interposto un altro sottilissimo strato di

(1) Vopel, *Die altchristlichen Goldglaser*, *1889*.

(2) Questi frammenti sono probabilmente i medesimi citati dal Garrucci (*Vetri*, ecc., [illegible]taz. p. VII) e così descritti: « ..... tazze a vena di vari e tutti vaghissimi colori, tra i quali [illegible] anche l'oro. Di questi ne ho veduti e nel Museo di Londra ed in quello del sig. Fould in [illegible]gi, e ne conserviamo noi ancora nel nostro Kircheriano ».

vernice di smalto giallo; quelle di vetro chiaro lamelle d'oro e d'argento. Dall'osservazione di queste ultime si traggono le seguenti prove riferibili anche alla tazza di Tresilico:

1. le laminette d'oro e d'argento sono state fatte aderire per mezzo di materia resinosa; 2. i due strati di vetro sono soltanto fortemente aderenti, non saldati nè fusi; 3. soltanto la compressione nella forma, della quale sono evidenti le tracce, ha potuto produrre l'adesione uguale su tutta la superficie e mantenere la simmetria in tutte le parti della tazza.

Le analogie notate da un lato per la rappresentazione, dall'altro per i particolari tecnici, assegnano alla nuova coppa un posto fra i vetri graffiti e quelli dorati a doppia parete: ai primi è più affine per il soggetto e forse per l'uso; a questi si avvicina di più per la materia della decorazione e per la tecnica della fabbricazione. Ma per quanto si voglia tener conto delle difficoltà maggiori, in cui si trovò per il metodo seguito, l'autore di questa tazza, non si può mettere in dubbio che il disegno è oltremodo più rozzo e scadente. Nelle figure non solo egli non ha potuto o saputo dare o mantenere sempre verosimili proporzioni fra le varie parti, ma, secondo che il suo metodo glielo ha reso più facile, ha curato i particolari meno importanti, come i capelli stranamente radiati intorno al capo del cavaliere, e non ha accennato, neppure in modo approssimativo, le parti principali, come i lineamenti indispensabili a esprimere una qualsiasi fisonomia. Tuttavia non manca negli animali, che ricordano le rozzissime fiere correnti rilevate sui dischi delle tarde lucerne romane e cristiane (1), e nel gruppo del cavallo e del cavaliere, che nel medesimo atteggiamento ricorre così spesso nelle scene di caccia predilette dall'arte romana, e più specialmente nei mosaici e nei sarcofagi (2), una certa naturalezza di movimento; nè manca nell'insieme quell'effetto che deriva da una buona disposizione delle parti. La coppa di Tresilico, anche se la sua provenienza non lo indicasse, per tutti quei caratteri che la rendono fra i simili oggetti così singolare, si presenta come un prodotto dell'arte industriale romana delle provincie, uscito da un'officina fatta sull'esempio delle numerosissime che fiorivano a Roma nel III sec. dopo Cristo (3).

Oltre alla tazza deposta alla destra del teschio, si trovarono nei punti corrispondenti agli orecchi, in perfetta conservazione due bellissimi orecchini d'oro. Sono a testa di capriolo selvatico, uscente da un collo troncoconico, al quale segue un prolungamento tortile ad anello. La tecnica è quella degli oggetti in lamina d'oro sbalzata (au repoussé) della oreficeria orientale e specialmente fenicia, importati e sempre più imperfettamente imitati in Etruria e altrove dal IV sec. in poi. Anche la forma è delle più antiche e più replicate nell'arte della gioielleria (4), ma i particolari del lavoro nella conformazione della testa a superfici piatte e ad angoli troppo vivi, nelle serie di punti incavati in luogo di linee modellate, nelle frangie e nei girali a curve stentate, sono evidenti segni dell'arte della decadenza.

(1) C. I. L. XV, II 1, T. 3, n. 11.

(2) ROBERT, *Sarkophagreliefs*, III, tavole L, 160c; LII, 165 e 166. LIV, 167.

(3) DE GRUNEISEN, *Le portait, Etudes comparatives*, 1911 p. 75.

(4) Cfr. l'orecchino a protome di fiera trovato a Cipro (PERROT et CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, III, p. 818, fig. 574); un altro a protome di leone, che trovasi fra la gioielleria del Louvre (MARTHA, *L'art étrusque*, pl. I, 13). Un altro orecchino simile a quest'ultimo trovasi nel Museo Nazionale Romano e porta il n. 30066 d'inventario.

* *

Negli scavi per le fondazioni del nuovo Palazzo delle Ferrovie a Villa Patrizi, tra il materiale archeologico raccolto, si rinvennero anche alcuni frammenti, purtroppo minuti, di sculture in vetro, che per la rarità del genere e per le proporzioni, meritano di esser fatti conoscere. Cade anche opportuna l'occasione di darne un cenno qui dopo un insigne prodotto della medesima industria.

Due di essi rappresentano poche ciocche di capelli di teste virili diverse; gli altri due i nasi forse delle medesime teste, l'una grande al vero, l'altra circa metà della prima. Tutti i frammenti sono in vetro nero massiccio, sicchè o le sculture furono anche nelle parti nude, come è più probabile, lasciate nel primitivo colore per imitare la tinta bruna del basalte, o dovevano ancora avere quello strato di smalto che si vede per esempio nella piccola testa di vetro del Palazzo dei Conservatori.

Benchè resti così minuti non possano dar motivo a molte osservazioni, si può tuttavia notare che appartenevano a sculture di buona arte: e dalle narici alquanto slabbrate, da un'accentuata gibbosità sul dorso, si può anche sospettare che le teste non rappresentassero tipi ideali, ma ritratti.

La tecnica del modellato, specialmente nei capelli è simile a quella dei bronzi e parrebbe, alla semplice osservazione, che le due teste fossero ottenute, sia per le parti nude che per quelle della capigliatura, mediante il getto nella forma. Riesce però impossibile dall'esame di frammenti così scarsi, trarre una conclusione risolutiva per le questioni più volte discusse intorno al procedimento tecnico seguito per i *vetri figurati*: (1), se cioè fossero ottenuti per mezzo di un sol getto o di più getti parziali ricongiunti e saldati; oppure se fossero liberamente modellati a freddo.

GIUSEPPE MORETTI.

(1) MICHAELIS in *Festgabe zur XLVI. Philologenversammlug* p. 12-13; AMELUNG in *Röm. Mitt.* 1904 p. 131 s.; BONE, *Röm Mitt.* 1908 p. 145-152

NOTA ALL'ARTICOLO « DUE DIPINTI DI GIOVANNI LANFRANCO ».

(V. fascicolo precedente).

Poichè non giunsi in tempo a rimpastare una parte del mio articolo, ove c'è un errore e, quel ch'è peggio, un'ingiustizia, e non potetti nemmeno trovar posto verso la fine del fascicolo ad una noterella aggiuntiva, desidero che ora si pubblichi questa breve nota, che può definirsi un *confiteor*, e che svierà, spero, il rimprovero che ho meritato.

Il Baglione non iscrisse la vita del Lanfranco, perchè si propose tacere dei viventi. Io... ahimè! ma chi è puro da questi peccati di omissione? io, dico, non avevo letto prima d'ora la lettera dedicatoria al card. Girolamo Colonna (d'uno stile che ricorda quello del manoscritto immaginato dal Manzoni), nè la prefazione, in cui lo scrittore espone il suo proposito. Mi valga di scusa parziale almeno, aver trovato nel libro del Baglione la vita di Orazio Lomi, detto Gentileschi, che, secondo la cronologia comunemente accettata sul fondamento del Morrona, era vivente nel 1642, quando il libro si pubblicava, e mi si conceda di dire che ciò m'allontanava dal presupporre un tal proposito; ma sia di scusa anche al Baglione ch'egli credeva morto il Lomi, il quale, andato da molto tempo in Inghilterra, sfuggiva alla sua osservazione.

G. CANTALAMESSA.

LA MADONNA DI CAGLI, DEL BAROCCI

(vedi *Bollettino d'Arte*, anno VI, pp. 311 e 408).

Il prof. Luigi Vivani, R. Ispettore dei munumenti e scavi, ha potuto stabilire in modo irrefragabile che il quadro di Federico Barocci, recentemente comprato dal Ministero dell' Istruzione e già introdotto nella Galleria d'Urbino, deriva dalla chiesa di S. Agostino di Cagli. Infatti, a pag. 26 della Parte II delle « *Notizie storiche e prospetti dimostrativi dei beni del seminario* » di Domenico Rossi si legge: « Nella chiesa di S. Agostino annessa al ven. Seminario e precisamente all'altare di S. Anna, o piuttosto di S. Elisabetta, si trovava un quadro di buona mano (di Federico Barocci) rappresentante, in alto Maria SS. col Bambino in mano. Più in basso, a dritta S. Francesco d'Assisi, in piedi, e più verso il mezzo S. Agostino genuflesso, in abiti pontificali. A sinistra S. Elisabetta, in piedi ». Lo stesso Rossi poi, stato Rettore del seminario di Cagli dal 1823 al 1850, aggiunse, che tale dipinto fu venduto nel 1825 e che se ne trova una copia presso i Padri Conventuali, pure in Cagli. — Infine a pag. 68 della Parte I, ripete la descrizione così: In alto la SS. Vergine col Bambino in braccio, in atto di volgere pietosi gli occhi a S. Francesco di Assisi, in piedi, S. Agostino genuflesso, in abiti pontificali, in atto di pregare e raccomandare, verso il mezzo; e come S. Francesco a destra, così a sinistra S. Elisabetta in piedi, tenente per le braccia il Precursore fanciullo ».

Nessun dubbio sull'identità del dipinto che, malgrado energiche opposizioni, fu allora venduto e portato a Roma.

NOTIZIE

R. Scuola Archeologica italiana in Atene.

Adunanza scientifica del 14 Aprile 1913.

Comunicazione del dottor Pace. — Il dott. Biagio Pace parla di alcuni scavi da lui compiuti in Camarina, per incarico della sopraintendenza archeologica di Siracusa. Dalle esplorazioni condotte nella necropoli orientale risultò che essa si stendeva ai margini di un'antica strada di grande comunicazione. Di questa necropoli la parte più vicina alla città, limitata da un rozzo muro di cinta, diede materiale corinzio, ed è perciò quella del primo periodo di vita di Camarina (599-536) che s'era invano fino allora cercata. La parte più lontana della necropoli, che si riferisce probabilmente ad una classe distinta della popolazione, è invece dei sec. V-III e diede, fra l'altro, un superbo cratere a campana, di cui il Pace illustrò la rappresentazione (scena di commiato), notevole per taluni dettagli, e s'intrattenne sui riflessi stilistici della grande arte che vi si notano. Il Pace diede quindi conto di alcune traccie di uno stanziamento di Siculi eneolitici venute fuori nell'esplorazione di una collina ad ovest della città e riferì anche di alcuni nuovi dati della topografia camarinese da lui raccolti.

Comunicazione del prof. Pernier. — Il Pernier dà conto del risultato degli scavi eseguiti dalla scuola italiana durante i mesi di maggio e giugno del 1912 a Gortina in Creta.

Con tali scavi s'è scoperta la parte occidentale dell'edificio circolare (ridotto poi a odeum) nel quale trovasi la grande iscrizione arcaica delle leggi di Gortina. Nell'odeum, la cui metà orientale era stata messa in luce nel 1911, resta ora da scavare soltanto un piccolo tratto di terreno attraversato da un corso d'acqua necessario all'irrigazione dei campi. Per poter poi completare lo scavo si è deviato il corso d'acqua costruendo ad esso un nuovo letto sopra un bastione di terra e un forte muro, i quali servono nello stesso tempo a difendere lo scavo dalle inondazioni del Leteo, che scorre lì presso.

Il Pernier, con l'aiuto di proiezioni, illustra le particolarità della struttura e dell'architettura dell'odeum e ne traccia la storia edilizia, che va dal sec. I a. C. fino verso il sec. IV d. C. Ad est dell'odeum è stato scoperto un edifizio termale contemporaneo dell'ultimo periodo di quello. Fra i materiali più importanti trovati negli scavi sono degni di nota alcune iscrizioni (cinque frammenti del corpo delle leggi antichissime, due dediche di agoranomi, una lista di cosmi, ecc.) e un frammento di statua di Mercurio che, a quanto pare, era posto a ornamento della scena dell'odeum come dio inventore della lira, la quale si vede in rilievo sopra il tronco d'appoggio della statua. I recenti trovamenti confermano quanto già aveva supposto l'Habherr, che cioè il luogo occupato dalle suddette costruzioni faceva parte dell'antica agorà di Gortina, e che abitato fino dall'epoca geometrica, dovette contenere specialmente all'epoca arcaica importanti edifizi come la *tholos* dalle cui rovine la Grande Iscrizione fu presa nel I sec. av. Cr. per esser murata in una nuova rotonda.

Inoltre il dott. Pernier accenna ad alcuni saggi di scavo eseguiti dal dott. Porro nel quartiere del Pythion e propriamente nella *basilica* o *pretorio* di cui i viaggiatori veneziani del sec. XVI studiarono le rovine e videro alcune iscrizioni. I saggi hanno già messo in luce nuovi ruderi, nuove iscrizioni e statue dell'importante edifizio dell'epoca imperiale, fra cui un bell'esemplare in marmo del tipo di Diana con lunga veste.

Comunicazione del dott. Oliverio. — Il dott. G. Oliverio illustra con ampio commento due iscrizioni inedite di Gortina (Creta). La prima probabilmente della fine del II sec. o della prima metà del sec. I av. Cr., è una dedica dell'agoranomo e gineconomo Satyrides all'arcagheta (di Gortina) ed all'Eveteria.

Interessante, non solo perchè ci parla dell'arcagheta di Gortina, sconosciuto fin'ora, ma anche per l'aggettivo *μόνος* che segue i due participi indicanti le cariche sostenute da Satyrides in Gortina e per la nuova luce che getta su quelle due cariche importanti. La seconda iscrizione, molto più tarda, è una dedica fatta ai Cureti da Lucio Giunio Eros. Anche questa è interessante per la forma nuova *Κερταποδίων* che l'Oliverio ritiene opposta all'altra già conosciuta *Κερταπόδων*.

Le due iscrizioni presentano delle lacune che l'Oliverio reintegra.

CONCORSI

Relazione della Commissione giudicatrice del concorso al posto di Direttore del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (bandito con D. M. 11 maggio 1912).

La Commissione nominata dall'E. V. per giudicare il concorso al posto di Direttore nel Museo Nazionale del Bargello in Firenze ha trovato regolari le domande di ammissione dei signori:

Dott. Luigi Serra,
Odoardo Hyllier Giglioli,
Dott. Giacomo De Nicola,
Dott. Lionello Venturi,
Prof. Laudedeo Testi,
Dott. Pietro D'Achiardi,
Dott. Antonio Muñoz.

Il Dott. Péleo Bacci, che aveva presentato regolare domanda, non ha poi inviato i titoli richiesti ai comma *a* e *b* del bando di concorso: i Dott. P. d'Achiardi e A. Munoz, all'inizio dei lavori della Commissione, si erano ritirati dal concorso.

Il Museo Nazionale di Firenze, che soltanto negli ultimi anni ha trovato amministrativamente stabile ed autonomo assetto, richiede in colui che deve assumerne la direzione un complesso di attitudini che non è facile trovare riunite nella stessa persona. Varia e vasta la cultura per dominare la molteplicità e varietà delle collezioni che lo compongono: occhio esperto e pronta risoluzione per corrispondere alle numerose offerte d'acquisto e richieste di giudizio da parte di amatori e collezionisti privati; sicuro senso della qualità dell'opera d'arte per sceverare ciò che è inutile e ingombrante da ciò che ha carattere e significato; amore della ricerca paziente e dell'erudizione minuta per l'illustrazione di quegli oggetti (sigilli, monete, ecc.) in cui l'elemento storico e documentario prevale sull'elemento artistico; larghezza d'intelligenza ed acume e finezza di gusto per discernere l'importanza e la bellezza colà dove comunemente si vede soltanto il prodotto del lusso ed il capriccio della moda.

È ovvio che non si può pretendere — nè si è preteso nei precedenti concorsi — di trovare tali qualità sviluppate al massimo grado in una persona sola; tanto più che ancor oggi in Italia, nonostante il rinnovato fervore per gli studi di storia dell'arte, pochi fra i giovani rivolgono la loro attenzione e le loro ricerche alla storia delle arti industriali o, come suol dirsi con un certo dispregio, minori. Con piena consapevolezza di tale difficoltà e di tali condizioni di fatto la Commissione, pur riconoscendo che nessuno fra i candidati possiede totalmente e pienamente le qualità a cui sopra si è accennato, ha ritenuto di poter procedere alla proposta del Direttore scegliendo fra quelli colui che in maggior numero le riunisce.

Il Dott. Giacomo De Nicola, ispettore dal 1909 presso la R. Sopraintendenza ai monumenti di Siena, presenta un numero notevole di pubblicazioni, di cui la maggior parte può distinguersi in due gruppi: studi sulla scultura dei secoli XIII–XV; e ricerche d'arte senese. Al primo gruppo appartengono: il tentativo di ricostruzione del Monumento Annibaldi, in S. Giovanni in Laterano, prima opera di Arnolfo a Roma; il breve scritto sul monumento Adam di Santa Cecilia; la monografia su Silvestre dell'Aquila, dove per la prima volta fu fissata con criteri stilitici e metodo scientifico la fisionomia artistica di quello scultore che importò negli Abruzzi motivi e forme della scultura toscana posteriore a Donatello; lo studio sui bassorilievi di Castel di Sangro, opere di Nicola da Guardiagrele di evidente derivazione ghibertiana; le indagini sul sepolcro di Paolo II di cui, con la scorta di nuovi documenti grafici, il De Nicola modifica la ricostruzione proposta da uno studioso tedesco, il Burger. Va menzionato a parte l'opuscolo sul *Tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV*, dove sono minutamente descritti alcuni dei più importanti oggetti conservati nella cappella lateranense di S. Anna, come la Stauroteca, la Cassettina per la tunica di S. Giovanni, il cofanetto limosino per le reliquie di S. Barbara. Al secondo gruppo senese appartengono gli scritti sull'*Affresco di Simone Martini ad Avignone*, su *una copia di Segna di Tura dalla Maestà di Duccio*, sulla *Pietà del Cozzarelli all'Osservanza*, sulla *Pietà di Quercegrossa*, su *alcune opere d'arte del Duomo di Siena* e la recensione del libro del Weigelt su *Duccio di Buoninsegna* in cui il De Nicola, indicando per primo numerose opere di Duccio e della scuola sparse pel contado senese, raccolse gli elementi per la Mostra Ducciana da lui ordinata in questo anno nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Specialmente notevoli parvero ai Commissari lo scritto *Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio* e il primo capitolo di un libro sul *Sassetta*, perchè in quello il De Nicola, studiando, identificando e ai veri autori restituendo opere di pittura e di scultura poco o mal note, dà prova di grande finezza e acutezza di giudizio, in questo, riprendendo a trattare un tema che poteva credersi dopo il recente libro del Berenson, esaurito, dimostra qual partito possa trarsi dalla conoscenza dei documenti e della loro retta interpretazione. Il capitolo sul Sassetta dà anche affidamento che al De Nicola, se finora è mancata l'occasione, non manca però la capacità di raccogliere ed ordinare in una vasta monografia i risultati delle sue ricerche. La collaborazione del De Nicola

il quarto volume della *Storia della pittura italiana* del Crowe e Cavalcaselle nell'edizione inglese a cura di Langton Douglas dimostra come la sua conoscenza si estenda con molta sicurezza a tutte le questioni connesse con la storia della pittura fiorentina nel secolo Decimoquinto: come l'indicazione dei lavori da lui compiuti per l'Ufficio di Sopraintendenza ai monumenti senesi ci attesta della sua operosità di funzionario. Per la severità del metodo, per l'acutezza della critica sia documentale che stilistica, per la predilezione allo studio di opere di scultura e di arte industriale, per la speciale conoscenza dell'ambiente artistico toscano la Commissione all'unanimità ritiene poter proporre all'E. V. il De Nicola pel posto di Direttore del R. Museo Nazionale di Firenze; con la ferma speranza che egli, preposto alla direzione di un tale Istituto, avrà modo di esplicare più ampiamente la sua attività.

Più breve sarà il discorso sugli altri candidati, molti dei quali ebbero ad essere giudicati in concorsi recenti. Del Dott. Lionello Venturi, che nel 1911 passò dalla R. Galleria dell'Accademia di Venezia alla Borghese di Roma, la Commissione d'allora lodò « la larga cultura, la conoscenza ampia e diretta delle opere d'arte, la facilità di penetrarne con sicura analisi lo spirito e di intenderne il significato ». In tali lodi i sottoscritti convengono anch'oggi dopo la lettura del volume su *Giorgione e il giorgionismo*, che il Venturi ha aggiunto nel frattempo alla non breve lista delle sue pubblicazioni: volume veramente notevole per l'indipendenza e l'arditezza del giudizio e per la larghezza e serietà della preparazione. Ma lo stesso ardore con cui il tema è trattato rivela nel Venturi una naturale e quasi diremmo insuperabile disposizione allo studio dei problemi, quanto più ardui e complessi tanto più affascinanti, che presenta la storia della pittura, e dimostra in lui le qualità per risolverli in modo personale. Per questa ragione, non che per la scarsità dei titoli specifici — fra cui van però ricordati gli opuscoli *Opere d'arte a Moggio e a San Pietro di Zuglio e i bronzi del Museo civico di Belluno* — la Commissione ha ritenuto il Venturi meno adatto del De Nicola alla Direzione di un Museo come quello del Bargello dove mancano temi per i suoi studi prediletti.

O. H. Giglioli presenta numerose pubblicazioni sulla storia dell'arte toscana e più specialmente fiorentina; lo schedario manoscritto degli oggetti d'arte del Comune di Fiesole, parte dello schedario manoscritto dei quadri della R. Galleria Palatina, a cui egli è preposto da qualche anno. In complesso il Giglioli è quello fra i candidati di questo concorso che offre il maggior numero di pubblicazioni attinenti all'arte fiorentina, il che, se è conseguenza naturale della sua dimora in Firenze, è anche testimonianza lodevole di operosità. Ma alla Commissione che apprezza nel Giglioli la serietà e la diligenza dello studioso e le qualità e i meriti del funzionario, è sembrato gli manchi talvolta quella risolutezza e sicurezza di giudizio che deve essere qualità precipua nel Direttore di un Istituto dell'importanza del Bargello.

Per il Prof. Laudedeo Testi e per la valutazione dei suoi titoli di studio e di servizio, la Commissione si riferisce al giudizio contenuto nella recente relazione del concorso a Direttore delle RR. Gallerie di Firenze (23 marzo 1912). Alle numerose pubblicazioni inviate allora il Testi aggiunge ora, con altre di minore importanza, un lavoro manoscritto sul Duomo di Parma. Ma, se anche dispiaccia la libera franchezza, i Commissari, dopo aver sottoposto a nuovo esame tutta la produzione scientifica del Testi e la sua attività come funzionario, han dovuto riconoscere che egli, il quale può degnamente aspirare per la larghezza e varietà degli studi a posti di diversissima natura, non dà prova di speciale preparazione per il posto di cui ora si tratta.

Considerazioni dello stesso genere, tenuto il debito conto del minor valore dei titoli, in confronto con quelli del Testi, valgono pel Dott. Luigi Serra. Egli che pure ha esercitato la sua attività con utili risultati in altri campi di studio — come può vedersi nella Relazione che molti dei sottoscritti han firmato pel concorso alla Direzione della Galleria d'Urbino — non ha titoli che dimostrino profonda e minuta conoscenza di quelle forme d'arte che nel Museo del Bargello sono ampiamente rappresentate o attestino un'intima famigliarità con la storia dell'arte toscana.

Compiuto così l'esame dei titoli dei concorrenti, e sul loro stato di servizio nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, interrogato il capo del personale, la Commissione, sicura di avere assolto il difficile compito con scrupolosa coscienza, all'unanimità propone alla E. V. che il Dott. Giacomo De Nicola sia nominato Direttore del R. Museo Nazionale di Firenze.

Firenze, 21 dicembre 1912.

Antonino Salinas,
Ugo Ojetti,
L. Pogliaghi,
Guido Cirilli,
Giovanni Poggi.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



STATUETTA IN BRONZO DI SUTRI

(Tav. I, II e fig. 1)

La pregevole statuetta in bronzo che è venuta testè ad arricchire le collezioni del Museo Nazionale Romano, è ormai abbastanza nota e per quello che ne hanno scritto i giornali quotidiani e per la pubblicazione già fattane, con lodevole sollecitudine e dotto commento, dal Direttore del Museo stesso Prof. Roberto Paribeni (1) che ebbe anche agio di visitare il luogo della scoperta. È questo una pendice verso il torrente, che si traversa col ponte prima di arrivare a Sutri da Capranica, venendo da ponente, in contrada Crognano, dove sembra che non si riconosca alcun vestigio di edificio, sicchè il Paribeni suppone che l'oggetto possa esservi stato nascosto in antico.

Per le altre circostanze del trovamento rimando alla citata pubblicazione, solo giova ripetere che la statuetta, regolarmente denunciata all'autorità, fu dallo Stato, avente diritto alla metà del valore, pagata L. 15 mila all'inventore ed al proprietario del fondo. Si deve sopratutto all'interessamento del conte G. B. Goretti, se la pratica si è svolta senza difficoltà e malintesi.

La statuetta, fusa in bronzo di un sol pezzo, è alta m. 0,78 compresa la mano destra posta sul capo; dal sommo della testa senza il ciuffo di capelli che la rialza, è a. m. 0,74. Lo spessore del bronzo è variabile, in media mm. 6. Era fissata in origine ad una base, ora perduta, per mezzo di perni di ferro che, en-

(1) *Statuetta di bronzo, scoperta vicino Sutri, relazione al Min. della P. I.*, estr. dalle *Notizie degli Scavi*, 1912, fasc. 11, con 2 tavole da fotografie Carbone. — Questa pubblicazione venne presentata dal Gatti nella seduta del 19 gennaio, all'Accademia dei Lincei; ed in quella colsi l'occasione di esporre le mie idee in proposito: v. *Rendiconti ad d.* — Assai ben riuscite sono anche le fotografie Moscioni, n. 23044-46.

trando nelle gambe erano fissati con piombo. Fu forse per strapparla al suo piano di sostegno che la gamba sinistra rimase spezzata al ginocchio. Anche il braccio destro era rotto in antico e ricongiunto con saldatura sotto la spalla.



Fot. Mariani.

Fig. 1. — Efebo di Sutri.

Altre avarie non ha subito, tranne la perdita del dito grosso del piede destro e del medio ed anulare della mano destra, e dell'attributo della sinistra.

Le orbite forate dimostrano che gli occhi erano riportati in altro materiale.

La superficie è ricoperta da una bella, solida ed uniforme patina verde [illegible]r plasma di smeraldo, sulla quale, prima della ripulitura era qua e là qualche

incrostazione leggermente calcarea, che fu facilmente rimossa dall'abile restauratore Dardano Bernardini. Ora, ricollegata in tutte le sue parti, sta piantata



Fig. 2. — Testa dell'Apollino *Firenze*, Uffizi. (*Fot. Alinari*).

sopra un nuovo zoccolo, svelta, elegante nella sua posa, e fa bella mostra di sè nel Museo, come già nella dimora di qualche ricco sutrino.

Rappresenta un giovinetto di forme assai delicate e svelte, dell'età di circa 16 anni, interamente nudo. Pianta sulla gamba destra e la sinistra poggia leg-

germente colla punta del piede a terra, avendo molto flesso il ginocchio ed avanzato, sicchè il fianco sinistro, non compiendo alcuno sforzo, determina col petto e la coscia una linea perfettamente a piombo. Il braccio destro è alzato



Fig. 3. — Ermafrodito del Museo Archeologico di Firenze.

e la mano posa sul capo in atto di acconciare i capelli. Il sinistro, piegato al gomito, sostiene colla mano alzata un oggetto, verso cui è rivolto lo sguardo del giovane che per ciò volge la faccia a sinistra, un poco abbassata.

L'acconciatura è alquanto ricercata: i capelli sono piuttosto lunghi, più lateralmente che sulla nuca, ove scendono a zazzera di ciocche ondulate. Ai lati sono rialzati e fissati ad uno *strophion* che gira intorno al capo, trattenendo queste due masse laterali e comprimendo gli altri capelli, in modo ch'è visi



A



B

(Fot. Mariani)

EFEBO DI SUTRI   Statuetta in bronzo nel Museo Nazionale Romano.

bile sul davanti e sulla nuca. Sulla fronte sono alzati e terminano in un nodo fatto colle punte dei capelli. La ricercatezza quasi muliebre di questa acconciatura, il gesto della mano destra che tocca il ciuffo annodato, lo sguardo, la natura dell'efebo, tutto concorre a determinare in modo indubbio l'oggetto perduto che teneva nella sinistra.

Questo non poteva esser altro che uno specchio, ma non della forma più comune, manicata, bensì un *λοφεῖον* o specchio a scatola, tenuto per mezzo di una correggia, rimasta fra le dita della mano. Su questa forma non tanto nota di specchio, il Paribeni ha dato sufficienti spiegazioni. Io posso aggiungere soltanto che dai monumenti risulta come un piccolo specchietto a scatola si tenesse nel palmo della mano e come uno specchio più grande di tal sorta, avesse bisogno di un manico. Naturalmente negli specchi conservati di questo genere, la correggia in materia distruttibile non è rimasta, ma se ne può argomentare la esistenza dalla forma delle anse che la reclamano come appendice necessaria. Il giovane dunque stringe questa correggia, contraendo più le due dita più alte che le altre, che pure sono forzate appunto per sostenere meglio il peso del coperchio pendente dello specchio. La scelta di una cotal forma è forse intenzionale; si presta meglio ad un gesto più robusto, che non il *κάτοπτρον* comune più adatto all'eleganza femminile.

E pur nella figura rimane un non so che di muliebre, accresciuto dalla acconciatura e dal gesto, ma inerente a tutte le forme del corpo. Queste non si possono veramente chiamare muliebri: ben modellato è il sesso, impubere, il contorno del ventre inciso robustamente, l'alveo delle anche sufficientemente ristretto, robuste le braccia e le gambe. Ma il delicato ovale del viso, dal mento affinato, una certa gonfiezza al torace, la vita snella, la grassezza dei glutei, la delicatezza delle spalle, hanno fatto pensare a qualcuno che l'effeminatezza del giovane sia stata voluta dall'artista per determinare un'incertezza di sesso nella figura. Io condivido peraltro, contro l'opinione di questi miei colleghi, la convinzione del Paribeni, che non si possa in questo caso pensare ad un Ermafrodito. Nella anatomia di questo corpo non v'è nulla di più effeminato che non sia in statue di giovani *μελλέφηβοι* od anche efebi dei tempi ellenistici. Da Prassitele in poi è noto questo processo di femminilizzazione di alcune divinità, allo scopo di dar loro eleganza, mollezza e bellezza: il dio giovane *ἀνδρόγυνος* diviene *quasi puella puer* (1).

Basta pensare all'Apollo sauroctono, in cui l'aspetto muliebre è accresciuto dalla acconciatura del capo, pettinato proprio da femmina: e molto anche nell'anatomia del corpo apollineo si ritrova nell'efebo di Sutri. Nel sauroctono il ritmo ondulato della figura è determinato dall'appoggio del braccio sinistro e il motivo ritorna uguale in altre figure prassiteliche, sostenute od abbandonate da una parte; nell'efebo di Sutri, ciò non avrebbe ragione pel movimento, ma n'è rimasto come il ricordo nella « sfiancatura » molle del bacino.

Ma anche la parte superiore del corpo richiama alla mente un motivo prassitelico. La mano destra occupata dei capelli determina una elevazione estrema del braccio destro che ricorda il motivo assai comune del braccio

(1) Cfr. *Dionysos θηλύμορφος*, p. e. la statua di Villa Adriana nel Museo Naz. Rom. PARIBENI, *Guida*, pag. 69, n. 292; MARIANI-VAGLIERI, *Guida* [3], pag. 68, n. 487; HELBIG, *Führer* [3], 1342. V. anche Dionysos di Priene, KÉKULE, *Griech. Skulpt.* [2], pag. 257 seg. — A proposito di questa tendenza nella modellatura del corpo virile, cfr. BULLE, *Schoene Mensch*, I, pag. 148.

posato sul capo in atto di riposo, di stanchezza, di molle abbandono. La figura che prima ci si presenta in questa mossa caratteristica è l'Apollo c. d. Licio



Fot. Mariani.

Fig. 4. Torso di Ermafrodito, dal Symplegma col satiro nell'*Antiquarium* comunale al Celio.

di Prassitele (1), e tra le varie repliche, per la giovanilità e per altre analogie formali, quella nota col nome di « Apollino » nella Tribuna degli Uffizi a Fi-

(1) È noto come questa sia una derivazione dell'arte del V sec. specialmente propria di Policleto, cfr. l'Amazzone, FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 293 seg.

Anche il ritmo del diadumeno, dell'atleta che s'incorona, può essere ricordato per la elevazione del braccio: FURTWAENGLER, ivi, pag. 459, cfr. pure la c. d. Afrodite Esquilina, HELBIG, *Führer* [3], n. 939. Per l'influenza di Policleto su Prassitele a questo riguardo, v. FURTWAENGLER, pr. ROSCHER, *M. L.*, I, pag. 460; *Masterpieces*, pag. 317.

renze (1). Sebbene anche questa sia una figura appoggiata ed in atteggiamento di dolce riposo, v'è tale una somiglianza nel motivo e nella eleganza del corpo che par quasi di vedere nell'efebo di Sutri lo stesso giovane dio, come destato dal suo sogno, balzato su dal molle abbandono. Il confronto con questa graziosissima statua serve ancor più a dimostrare come la delicata anatomia con notevole tendenza verso il femminilismo non sia un argomento per sostenere l'interpretazione della statuetta di Sutri quale un Ermafrodito. Si ritiene generalmente l'Apollino essere una derivazione prassitelica, un'opera ellenistica inspirata all'arte del grande maestro, e per tale può ritenersi anche la nostra statuina di bronzo. Ora giova notare, pel significato, che il tipo di Ermafrodito prediletto ne' tempi ellenistici è quello di un corpo assolutamente muliebre, sia pure di giovanetta non completamente sviluppata, con i segni dell'altro sesso. Quindi possiamo dire che l'efebo di Sutri non corrispondendo all'ideale dell'Ermafrodito quale si concepiva nei tempi ellenistici, non può rappresentare questo soggetto.

Ma il confronto con l'Apollino serve anche a mettere in evidenza l'inspirazione prassitelica della statuetta di bronzo. E questo ha valore non soltanto pel motivo, ma anche pel tipo della testa (fig. 2) (2): l' ovale allungato del viso, col mento delicato, gli occhi a mandorla, la bocca piccola e quasi sensuale, la fronte che si innalza nel mezzo e l'espressione idillica sono tutti caratteri dello stile prassitelico che noi ritroviamo in entrambe le teste. E ciò in cui i due termini di confronto non somigliano, non esclude il carattere prassitelico: c'è nel-l'efebo di Sutri maggior energia e severità di forme.

Un particolare, in cui le teste mostrano una certa somiglianza è nell'acconciatura de' capelli. L'Apollino di Firenze ha sul sommo del capo, in avanti, un nodo di capelli, che generalmente si riscontra in statue di Afrodite ellenistiche (3) e che qui è in gran parte restaurato. Il Klein (4) anzi lo ritiene una aggiunta e non esita a toglierlo dall'originale (5). Fra i vari modi di legare tale nodo di capelli (6), questo dell'efebo di Sutri somiglia più al nodo che vediamo sulla fronte della Giovinetta di Anzio (7), sicchè può ritenersi una moda di acconciatura dei primi tempi ellenistici.

Con queste rassomiglianze siamo giunti a determinare in modo più preciso la concezione della statuetta, che è ellenistica. Ciò è confermato da alcuni particolari di stile: notinsi infatti le proporzioni assai svelte e la testa piccola (8) che corrispondono all'ideale del corpo umano postlisippico; e così a quest'epoca ci riportano la leggera torsione dei piani della figura sul suo asse; del torace e del ventre coll'avanzamento della coscia sinistra. Anche l'impianto della fi-

(1) Amelung, *Führer durch die Ant. in Florenz*, pag. 49, n. 69; Fot. Alinari, 1168.
Una statuetta in cui la torsione del corpo è più accentuata è l'Apollo di Delos: Reinach, *Rep.*, IV, 2.

(2) Fot. Alinari, 1169.

(3) P. e. Venere Capitolina, Helbig, *Führer*[3], n. 803; Reinach, *Têtes ant.*, t. 186.

(4) Klein, *Praxiteles*, pag. 158 segg.

(5) V. fig. 24 e pag. 178.

(6) Cfr. Apollo Castellani nel Brit. Mus., Reinach, *Têtes ant.* t. 247; ed anche l'Ap. del Belvedere t. 241.

(7) Mariani, *Bullett. Comun.*, 1909, pag. 179, 183 e tav. XI.

(8) Altezza della testa mm. 116, della faccia, mm. 80, sicchè la figura è circa sei teste e mezza e 9 + 1/8 volte il viso; l'altezza dal piano all'umbilico è di cm. 45, al pube 35.

gura col piede sinistro scostato ed obliquo è indizio d'influenza lisippica e così la mossa avanzata dell'avambraccio sinistro nella « terza dimensione » (1).



(Fot. Losacco)

Fig. 5. — Ermafrodito del Museo Nazionale di Napoli.

Ma se siamo riusciti a determinare lo stile della statuetta, resta ancora qualcosa a dire del motivo originale da cui deriva.

Ed anche per questa via si riaffaccia la questione del soggetto, perchè si è voluta dare un'importanza al fatto che esistono alcune statue di Ermafrodito in pose simili a quelle della statuetta sutrina. Ed infatti molto le somiglia un

(1) V. *Not. Scavi* cit., tav. I: cfr. Loewy, *Lysipp.*, pag. 7 segg.



A



B

(Fot. Mariani).

Efebo di Sutri — Statuetta in bronzo del Museo Nazionale Romano.

bronzetto del Museo Archeologico di Firenze (1) (fig. 3) rappresentante Ermafrodito in atto di specchiarsi (2). Le forme sono sensibilmente muliebri, la posa è identica, meno che nel braccio destro che, invece di esser ravvicinato al capo, è alzato, e la mano stringeva leggermente un tirso a guisa di scettro appoggiato al suolo.

La mano sinistra è un po' meno alzata che nella statuetta di Sutri, e la palma, rivolta in alto mostra che lo specchio a teca era di piccole proporzioni e tenuto nel modo più consueto. È anche da notare nella mossa del piede sinistro che non è scostato ed obliquo, ma parallelo all'altro. Ancor più notevole è il capo, coperto della cuffia caratteristica, la quale spesso nasconde i capelli degli Ermafroditi (3).

L'Ermafrodito di Firenze non è che una replica un po' variata dell'Ermafrodito di Berlino (4), statua di marmo che si ritiene dai più una replica del bronzo di Polykles, scultore del IV sec. a. C. (5). Il restauro delle braccia invero non permette di riconoscere il motivo originale della statua; forse anche questo Ermafrodito era in atto di specchiarsi, mentre colla destra alzata si appoggiava al tirso come quello di Firenze. Differisce però la mossa delle gambe che è in contrasto con quella del fiorentino, sicchè lo schema della figura risulta chiastico. La modellatura del corpo, se pur non è troppo alterata da un generale ritocco della superficie (6), è più maschile; è tuttavia



Fig. 6. — Da *pelike* restaurata, proveniente da Taranto. — Museo di Taranto.

(1) Milani, *Il Regio Museo Archeol. di Firenze*, Sala XI, tav. XXXVI, 1, pag. 142, n. 551; Clarac-Reinach, 367, 6; Amelung, *Uffizien*, n. 256, pag. 260.

(2) Secondo il Milani, era un sostegno di candelabro o altro arnese, attribuito al III sec. a. C. Cfr. consimile nel Museo del Pal. dei Conservat. in Roma. Reinach, *Rep.* III, 54,3, di tipo e di stile però più tardo.

(3) Cfr. testa a Vienna, Sacken-Kenner, n. 128; Jahn, *Arch. Anz.*, XII, 1854, pag. 454. V. *Pitt. Ercolan.*, II, tav. XXXIV. *Mus. Borb.*, X, tav. LV.

(4) *Berl. Sculpt.*, n. 193.

(5) Furtwaengler, *Statuencopien* in *Abh. Berl. Akad.*, 1897, pag. 582 segg., tav. XII; Klein, *Griech. Kunstgesch.* III, p. 165; Bulle, *Sch. Mensch. i. A.*, pag. 393. Kékulé, *Griech. Sculpt.*², pag. 287 segg.; Roscher, *Lex. d. Myth.*, I, 2, p. 2324.

(6) Cfr. replica di Oxford, n. 34 e torso Deepdeene, Michaelis, *Anc. marbles*, pag. 288, n. 26; Clarac, IV, 658, 1554.

evidente l'intenzione nell'artista di amalgamare le forme dei due sessi; queste anzi sono così fuse nell'insieme come in niun altro esemplare del genere, il che conforta l'idea che la statua sia più vicina di ogni altra alla concezione originale di un artista di valore, vivente in un tempo in cui lo studio del corpo umano con tendenze naturalistiche si cominciava a sviluppare.

La nostra statuetta è concepita dunque in un'epoca, in cui si era ben fatta la distinzione del tipo virile dal bisessuale; questa astrazione risale già al IV secolo (1) e fin dall'opera attribuita a Polykles ci appare definito il tipo dell'Ermafrodito, il quale, forse per effetto delle tendenze lascive dell'arte ellenistica più tarda, va trasformandosi e gradualmente avvicinandosi alle forme muliebri (2) (fig. 4 e 5). In qualunque momento dello sviluppo plastico del tipo si volesse collocare, la nostra statuetta non avrebbe ragione di essere nella serie delle rappresentazioni di questo soggetto. Bisogna dunque cercarne la spiegazione fuori di esso.

L'Ermafrodito non è solo, e certo non il primo a venir rappresentato in questa attitudine di toletta (3), che anzi un soggetto di genere più proprio delle donne (4) (v. fig. 6), è stato trasferito al demone della doppia natura, per dargli anche nelle sue occupazioni un tratto della vita muliebre (5).

La figura in atto di acconciarsi è sorta naturalmente nel mondo muliebre per rappresentare la dea della femminilità, Afrodite. Ci sono infatti infinite statue e statuette che la rappresentano in questo atteggiamento e risalgono a tempi ancora più antichi (6). Fra i contemporanei o quasi del prototipo da noi studiato, si può citare la Afrodite di Arles prassitelica, forse il più antico

(1) Io credo che se, come concetto, l'E. risale all'antico Aphroditos (PAUS, I, 19, 2) non risalga ad esso il tipo artistico Hermaphroditos, v. nota segnente. Cfr. HERMANN, pr. ROSCHER, *Myth. Lex.*, II, 2, pag. 2314 segg.; GRUPPE, *Griech. Myth.* in I. MULLER, *Handbuch d. A.*, V, 2, pag. 1331, 2, 1359, 3.

(2) Sono tutti piuttosto *ἀνδρόγυνοι* che *γύνανδροι*. I principali esempi in scala cronologica sarebbero H. Albani, MAHLER, *Polyklet.*, pag. 115, fig. 32; H. di Napoli (fig. 5), *Guida Richter*, n. 949; CLARAC, 1731 (fig. 5); H. Doria, M. D. 845, *Einzelaufn*, 409, 410; CLARAC, 667, 1548, A; H. di Pergamon, *Pergamon Skulpt.*, VII, n. 115, tav. X; Testa, VII, 1, pag. 132 e Beibl, 16, COLLIGNON, *Pergame*, pag. 205 segg.; H. del gruppo erotico col satiro, probabilmente il *symplegma nobile* di Cefisodoto II, Plin. *N. H.*, XXXVI, 24, Dresda ed Antiquarium (fig. 4); HELBIG, *Führer*[3], 1063-66; H. dormente Museo d. Terme, Borghese, Louvre, etc. MARIANI-VAGLIERI, *Guida del M. N. R*[3], pag. 74; PARIBENI, *Guida*, p. 78, n. 312; HELBIG, *Führer*[3], 1392.

I due ultimi tipi non sono concezioni originali, ma derivano certamente da ninfe. Cfr. REINACH, *Rep.* II, pag. 176, varî tipi di Afrodite tramutati in Ermafroditi.

(3) Cfr. Ermafrodito o Apollo (?) specchiantesi, della collezione Despuig a Majorca, Bo-..r, 16; HÜBNER, 711; REINACH, *Repert.* II, 96, 1.

Herm. collo specchio, n. Brit. Mus. *Archaeologia*, XXVIII, REINACH, *Rep.* II, 176, 1; e molto probabilmente anche la statua di Londra, Hope, CLARAC-REINACH, 371, 5. V. anche H. d'Epinal danzante con specchio in mano nel motivo della Venere « Kallipygos » ARNDT-BRUNN, BRUCKMANN, tav. 5-7-8 (RITZLER); KLEIN, *Gr. Kunst*, III, pag. 167 segg.; BULLE in *Einzelaufn.* 1381; Per le pitture v. HELBIG, *Wandgem*, 1369 e 1386 (?); ZAHN, *A. Z.*, 1843, tav. V.

Per Dionysos cfr. ARISTOPHANES, *Thesmophor.*, 140.

(4) Fa eccezione, a causa del momento rappresentato, il fidanzato in scene di nozze: *Mon. I...*, IV, XXIV bis.

(5) È istruttivo a questo riguardo l'esemplare del Brit. Mus., *Cat. of sculpt.*, II, n. 1491, ...rivato da un'Afrodite pudica semivestita.

(6) Cfr. Afrodite, bronzetto di Thera nel Museo di Berlino, KLEIN, *Praxiteles*, fig. 51, p. 291; ed altri es. REINACH, *Rep.* II, 361, 7; III, 105, 8; 106, 8; BABELON-BLANCHET, *Bron-...* p. 250.

esempio nella statuaria, ma si può risalire anche a figure più antiche, specialmente se si cerca fra i prodotti dell'arte industriale. Una classe in particolare di questi monumenti sembra aver tratto motivo dalla sua stessa funzione per



(*Fot. Losacco*).

Fig. 7. — Da un vaso del Museo Nazionale di Napoli.

rappresentare la donna nella sua occupazione prediletta, voglio dire delle statuette sostegni di specchi. È sempre Afrodite che sta dinanzi alla greca quasi per incitarla alle sue arti di bellezza. Ora quale essere maschile può corrispondere in una simile funzione alla dea? La mitologia greca conosce il parallelo maschile di Venere, cioè un giovane eroe o dio della bellezza, in atto di contemplarsi.

Il mito di Narciso che si specchia nell'acqua, di Adone degno d'essere amato dalla dea, e di Phaon *ἐράσμιος ἀλλ' ὑπερήφανος* ed altri affini, quali Hyakinthos, Linos, Orion, etc. svolgono in vario senso il concetto della giovanile bellezza, conscia della sua potenza.



(*Fot. Losacco*).

Fig. 8. — Statuetta di bronzo del Museo Nazionale di Napoli.

Noi non sappiamo bene se tali figure adombrate in varii miti nell'epoca ellenistica, rivestano un nucleo di leggende formatesi intorno ad Eros per influenza forse di saghe e culti orientali, certo è che un parallelo maschile di Afrodite non mancava nelle varie sue manifestazioni, e così dobbiamo intendere la figura del giovane specchiantesi quale lo vediamo rappresentato

sopra i vasi apuli (1) (fig. 7), quale un *ἠίθεος* o un rappresentante mortale della beltà giovanile nella sua espressione di compiacenza. Può darsi che questo riscontro mascolino di Afrodite sia stato determinato anche dalle tendenze psicopatiche anormali dell'estetica greca.



(Fot. Losacco).

Fig. 9. Statuetta di bronzo del Museo Nazionale di Napoli.

Tali figure abbiamo veduto specialmente care all'età ellenistica e spesso riprodotte su oggetti destinati all'uso; le case di quei tempi erano secondo il

(1) V. p. es. i vasi del Museo Naz. di Napoli: Coll. Santangelo, 305; Heydemann, 599; 331=H?; e Museo Borbonico, 1614, 2201; 1613, fig. con ventaglio. La nostra fig. 7 da fot. del M. Naz., n. 1885, eseguita espressamente per cortesia del Direttore Comm. Spinazzola.

lusso, animate di figurine simpatiche, ed a tale moda di arredamento domestico si deve attribuire il gran numero di piccoli bronzi prodotti dell'arte del III–II secolo a. C. che noi conosciamo. Fra questi sono alcuni che rassomigliano assai da vicino alla nostra statuetta pel modo di concepire le forme del corpo e d'intendere i soggetti. Cito ad esempio una statuetta pompeiana di Apollo liricine nel Museo Naz. di Napoli (*Guida Richter*, pag. 207, n. 835) (1), che presenta la giovanilità e l'effeminatezza caratteristiche e un'acconciatura dei capelli analoga a quella dell'efebo di Sutri. Il costume di decorare le case con piccoli bronzi passa in Italia e si mantiene in specie nelle città ellenizzate, come Pompei. I romani buongustai hanno favorito lo sviluppo di quest'arte media che s'ispira talvolta all'arte monumentale, tal'altra alla pittura, che riduce statue a ninnoli ed eleva motivi di genere, proprii dei sopramobili, al grado di statue o statuette (2). A quest'arte greco–romana degli ultimi tempi repubblicani o dei primi tempi dell'Impero io attribuirei la materiale esecuzione della statuetta di Sutri. Infatti il lavoro di fusione e rifinitura non presenta le caratteristiche d'un bronzo greco genuino: già il peso considerevole ce lo dice uscito da una fonderia romana e la grossolana fattura delle estremità (3) n'è conferma; manca poi nei capelli la minuta rifinitura a bulino che di solito *ad unguem*, nel senso vero e traslato, si ritrova nelle statue greche. La somiglianza che riguardo alla tecnica la statuetta mostra con la maggior parte dei bronzi pompeiani (4) (fig. 8 e 9) ce la dice uscita da un'officina nazionale, merce di buona fattura se non di prima qualità, come si conveniva al gusto ed al lusso dell'arricchita borghesia romana.

LUCIO MARIANI.

(1) *Museo Borb.* II, tav. XXIII. Molto simile a questa per lo stile e alla nostra per la mossa del braccio sul capo è la statuetta di bronzo Gréau, FROEHNER, *Coll. Gréau*, n. 914, tav. XXI e fig. a pag. 187. V. anche l' « Adone », BABELON–BLANCHET, *Bronzes*, n. 306.

(2) Cfr. MARIANI, *Ephedrismos*, in *Bull. Com.*, 1907, pag. 34 segg.

(3) La lunghezza del piede destro è di mm. 118.

(4) Le fotografie che pubblico, (n. 1881 e 1882) eseguite anch'esse appositamente, della graziosa statuetta d'Apollo del Museo Naz. di Napoli, citata sopra a nota 2, offrono uno degli esemplari per tipo e tecnica talmente affine alla nostra statuetta, da sembrare un'opera uscita dalla stessa bottega.

MONUMENTI D'ARTE DELLA PROVINCIA ROMANA.

STUDII E RESTAURI.

La provincia di Roma è, dal punto di vista artistico, tra le meno conosciute d'Italia: pure vi abbondano monumenti che hanno spesso interesse maggiore di quello che presentano in genere le opere d'arte dei centri secondarii. Infatti, accanto a forme e motivi che sono arretrati in confronto di quelli della capitale, non di rado appaiono monumenti che servono a spiegare quelli di Roma, a risolvere problemi lungamente rimasti oscuri (1). Avendo occasione, nella mia qualità di ispettore dei monumenti, di compiere un'esplorazione sistematica del Lazio, mi propongo con questo articolo di iniziare lo studio delle opere d'arte di maggior pregio o di singolare interesse, o che siano state di recente restaurate e messe in luce.

Anguillara Sabazia.

Chiesa di S. Francesco. — Fuori del paese, a circa mezzo chilometro a sud-ovest sorge la chiesa di S. Francesco, col convento annesso, ora non più adibita al culto, ma tuttavia ben conservata. La chiesa rimonta al secolo XV; è ad un solo vano, senza navate; fu restaurata nel Cinquecento avanzato; dell'antico rimane il coro con vôlta a crociera e due cappelle a sinistra. Il tetto a travi è mascherato da un soffitto d'epoca tarda.

Entrando a sinistra vi è un'iscrizione marmorea che dà importanti notizie sulla data della consacrazione della chiesa:

D · O · M

Hoc monasterium serafici patris nostri francisci extra terram anguillarie sutrine diocesis alias per fratres minores observantes inabitatum et ex causa relictum dum iterum iidem fratres instanter rogati recipissent inventum est in eiusdem ecclesie priori altari maiori iam diruto hoc in membrana scriptum videlicet: mcccclxxxviii xiii die iulii pontificatus innocentii viii ego Didacus Melendes de Valdes episcopus salamantini consecravi ecclesiam et altare hoc principale cum aliis duobus ante

(1) Noto, ad esempio, come l'arte dei marmorari romani non possa conoscersi senza lo studio dei monumenti della provincia, e come, per citare un caso solo, a Viterbo, a Vetralla, a Civita Castellana io abbia trovato gli elementi per ricostruire la figura artistica dello scultore Paolo Romano. A. Muñoz, *Maestro Paolo da Gualdo*, Rassegna d'Arte Umbra, 1911.

intr... [illegible] hori a destris et a sinistris in honorem b. francisci et bb. mm. andriani [c]hristofori et fulgerii quorum reliquias in eo inclusi singulis christi fidelibus in anniversario consecrato huiusmodi ipsam visitantibus xxxx dies de vera indulgentia in forma ecclesie consueta concedens quod ad perpetuam rei memoriam hoc in lapide scribi curavit frater angna de urbevetere guardiano hac die 1 mensis decembris mdlxxxxv.



Fig. 1. — *Anguillara Sabazia*, S. Francesco – Affreschi.

Apprendiamo dunque che la chiesa fu consacrata il 13 luglio 1488, data che conviene benissimo alle forme del gotico tardo della sua architettura e alle pitture dell'abside che ora illustrerò (1).

Qua e là lungo le pareti vedonsi tracce di rozzi affreschi del secolo XV cadente o dei primi decennii del XVI; son più che altro immagini votive di santi; Sebastiano, Rocco, Antonio abate, Michele Arcangelo; calici ed emblemi della Messa, quali comunemente si incontrano nelle chiese della nostra provincia, dovute alla mano di deboli pittori locali, che giravano nei piccoli centri col loro fardello di vecchie forme, arretrate almeno di un ventennio su quelle di Roma e delle città maggiori.

Di assai maggiore importanza è il grande affresco (fig. 1), venuto di recente in luce, che decora tutta la parete di fondo della chiesa, centinata in alto, e

(1) L'abside a crocera era ridotta a sagrestia, chiusa da un tramezzo costruito nel 1609, e io feci demolire.



Tav. I. — *Anguillara Sabazia,* S. Francesco
Madonna col Bambino (affresco).

larga alla base circa otto metri (1). La parete è divisa in due parti da una larga cornice decorativa, sostenuta da pilastri, che separa la lunetta dalla parte inferiore. Nella lunetta era dipinto il Crocifisso tra la Madonna, S. Giovanni e i santi Bernardino e Francesco; ma una finestra aperta nel mezzo, quando le pitture erano imbiancate, e ora da me fatta richiudere, ha distrutto la zona



Fig. 2. — *Anguillara Sabazia*, S. Francesco - Affreschi (sec. XV).

centrale della composizione. Nella zona inferiore, i pilastri che sostengono la cornice determinano tre campi; in quello di mezzo (tav. I) è la Madonna in trono, circondata da angeli, in atto di adorare il Bambino che tiene sulle ginocchia; nello scomparto di sinistra (fig. 2) vedonsi i santi Giovanni Battista, Lorenzo e Apollonia; in quello di destra (fig. 3) i santi Antonio, Leonardo e Gregorio. Il fondo oltremare è, come spesso avviene, scomparso, rimanendo la preparazione rossa.

(1) La sola parte centrale con la Madonna, era scoperta; il resto nascosto dallo scialbo, fu fatto scoprire a cura del sottoscritto, con l'opera del valente restauratore Prof. Tito Venturini-Papari.

L'autore dell'affresco, il quale ha lavorato anche qua e là nella chiesa, come appare da tracce uscenti sotto il bianco, non fu un pittore di primaria importanza; se pensiamo che egli lavorava intorno al 1488, che è la data della consacrazione della chiesa e dell'altar maggiore che era posto proprio innanzi



Fig. 3. — *Anguillara Sabazia*, S. Francesco – Affreschi (sec. XV).

a questa parete, le sue forme ci appariranno alquanto in ritardo. Certe parti delle figure sono condotte in fretta e rozzamente, ad esempio i capelli negli angeli ai lati della Madonna e ancor più nei santi; i volti mancano di modellato, le vesti ricadono in grossi cannelli paralleli e non rivestono bene i corpi. Il pittore segna fortemente, nell'intonaco dai suoi cartoni le figure, specie la composizione centrale, e le campisce poi alla brava, con un colorito freddo e talora stonato, non usando mai ritoccare a secco, per correggere la durezza delle tinte, per ombreggiare, per modellare le forme. Tuttavia, nella debolezza del suo arte si riconosce il ricordo, direi quasi il profumo di modelli di un'arte assai più

nobile e raffinata, ch'egli traduce nel suo linguaggio campagnolo e rozzo. Dove avrà preso il pittore di Anguillara questi modelli? In quale ambiente si è egli educato? Mi pare non esservi dubbio che il maestro appartenga a quella corrente della scuola viterbese, che deriva dall'arte di Lorenzo da Viterbo, il forte pittore della cappella Mazzatosta in S. Maria della Verità. Rileviamo intanto la quasi identità delle decorazioni a chiaroscuro e ad oro nelle cornici e nei pilastri della cappella Mazzatosta con quelle di Anguillara: sono le stesse palmette stilizzate, gli stessi colori, che del resto, dopo Lorenzo, sono comuni in tutta la scuola viterbese. Il pittore di Anguillara, che lavora venti anni dopo Lorenzo da Viterbo, non ha del maestro certi caratteri di rude arcaicità, ma costruisce al modo di lui le teste dalle alte fronti, e ne imita talora (S. Francesco) il pan-



Fig. 4. — *S. Martino al Cimino*, Chiesa – Frammento di affresco.

neggiare. Alle forme di Lorenzo aggiunge le altre proprie della scuola viterbese prima del Pastura (che introduce a Viterbo la corrente umbro-signorelliana), e che ricordano Melozzo e la scuola romana: il pittore di Anguillara ha perciò qualche rapporto col maestro dell'affresco a destra della porta di S. Maria della Verità (1), che mescola alle caratteristiche locali le reminiscenze di Benozzo. Quest'ultimo affresco è stato di recente attribuito a Lorenzo da Viterbo, dal quale mi pare lontanissimo per stile e per qualità: è opera di uno dei numerosi pittori viterbesi tra il 1470-1480, che risente, come tutti gli altri, l'influsso della scuola romana, ma traduce l'Annunciazione di Melozzo, nel linguaggio benozziano, mentre nelle figure dei ss. Antonio, Marta e Maddalena, più povere di fattura, ripete le forme consuete dell'arte locale.

Il pittore di Anguillara trasportò fuori della sua città le forme della scuola viterbese, che ebbe larghissima diffusione nella regione, estendendo le sue propaggini fino a Montefiascone, a Vetralla, a Bracciano: Anguillara segna l'estrema punta verso Roma, in cui finora io abbia rintracciato la presenza di tale corrente artistica.

(1) A. Muñoz, *Uno sguardo al nuovo Museo civico di Viterbo*, Numero unico per l'inaugurazione, Giugno 1912, p. 34; Venturi, *Storia*, VII, fig. 178.

San Martino al Cimino.

Chiesa abbaziale. — Sulla chiesa di S. Martino al Cimino cospicuo esempio dell'architettura gotica nel Lazio, ho parlato in altro mio studio, riassumendo



Fig. 5. *S. Martino al Cimino.* Chiesa – La Madonna in trono e il card. Torres.

anche le ricerche dell'Enlart e dell'Egidi (1). Qui voglio illustrare alcune opere d'arte conservate nella chiesa.

(1) C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894; P. Egidi, *L'abbazia di S. Martino al Cimino*, Rivista storica benedettina, 1907; A. Muñoz, *Monumenti d'architettura golica nel Lazio*, Vita d'Arte, 1911.

I secoli posteriori non mancarono di dare alla chiesa e alla badia di S. Martino al Cimino il loro contributo artistico. Quando si chiuse la cappellina del braccio sud del transetto, e si aprì, per comunicare con essa, una porticina nella navata destra, sulla parete interna del muro di chiusura fu dipinto un gran fresco rappresentante la Madonna in trono tra due santi monaci; rovinatosi l'intonaco non rimane ora che un piccolo frammento (fig. 4) in cui si vede la parte superiore del trono gotico, la testa della Madonna, parte di quella del Bambino, il busto di uno dei santi, monaco tonsurato, e un angioletto che scende dal-



Fig. 6. — *S. Martino al Cimino.* Chiesa — Altare (sec. XVII), Affresco (sec. XIII).

l'alto; non è da escludere, sia per lo stile che per certi particolari (come quello delle nuvole da cui esce l'angelo, e della cornice a foglioline, che ricorda quelle consuete nelle miniature francesi) che il lacero affresco sia uscito dalla mano di un pittore locale che forse ebbe presenti modelli d'arte francese.

Inutile dire che essendosi demolito negli odierni restauri il muro per ridare a quel lato della chiesa il suo aspetto primitivo, l'interessante dipinto è stato distaccato e conservato.

Un altro importante affresco (fig. 5), distaccato dalla parete su cui si trovava, e collocato ora su un altare della nave sinistra (opera certa dello stesso pittore che ha eseguito il precedente), rappresenta pure la Madonna seduta su un trono ornato alla *cosmatesca*, la quale tiene sulle ginocchia il Bambino che si volge ad un personaggio prostrato in orazione verso di lui, e vestito dell'abito cardinalizio: è questi il cardinale Egidio de Torres, che, eseguì importantissimi lavori nella chiesa di San Martino. L'affresco porta la seguente

iscrizione, dalla quale si ricava che esso era collocato sul sepolcro del Cardinale: *Hic requiescit Egidius cardinalis hispalus qui (fuit?)..... istius ecclesiae.*



Fig. 7. *S. Martino al Cimino*, Chiesa – Tabernacolo di legno.

..... monachorum. Cuius anima requiescat in pace amen. Il corpo del cardinale era forse sepolto sotto un altare sulla cui parete di fondo era dipinto l'affresco, uso che si riscontra anche nella chiesa di S. Maria Nuova di Viterbo, ove nei lavori che di recente si sono eseguiti è venuta fuori una serie

di nicchie, in una delle quali è dipinto sul fondo un crocifisso tra santi e in basso un uomo inginocchiato, Monaldo Fortiguerra, con la scritta: *Hic re-*

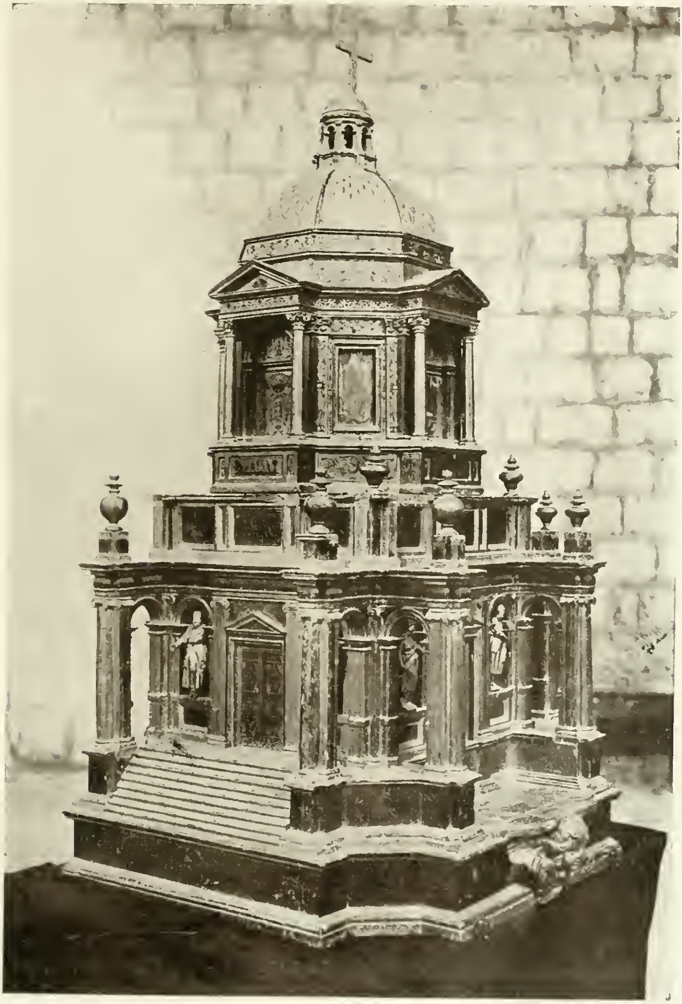


Fig. 8. — *S. Martino al Cimino*, Chiesa – Tabernacolo di legno.

quiescit dominus Monaldus Fortiguerra de Viterbio sub anno domini MCCXXXXIII. Mensis augusti die X (1).

(1) Vedi *Bollettino d'Arte*, 1911.

Il cardinale spagnuolo Egidio de Torres morì nel 1254; noi crediamo però che il suo sepolcro e la relativa pittura fossero eseguiti alquanto posteriormente: ciò è provato anche dal fatto che il dipinto in questione è di stile identico a quello che è sul muro di chiusura della cappellina a sud del transetto, e non par possibile che quella chiusura sia stata fatta subito dopo costruita la chiesa: le due pitture ci sembrano da riferire all'ultimo quarto del secolo.

Altri affreschi contemporanei o quasi a questi ora studiati vedevansi nella chiesa di S. Martino; ma essi furono talmente ridipinti da mostrare a fatica il loro stile primitivo: vediamo per esempio la Madonna col Bambino tra due santi (fig. 6) dipinta nel fondo dell'altarone di stucco, ora demolito, nel braccio



Fig. 9. — *S. Martino al Cimino.* Chiesa - Affreschi nella sagrestia.

destro del transetto: era opera del secolo XIII, a cui un pittore campagnolo moderno ha tolto ogni carattere antico ridipingendola completamente.

Sullo stesso altare era collocato un meraviglioso monumento dell'arte dell'intaglio in legno della fine del secolo XVI: è un tabernacolo per l'Eucaristia (fig 7-8), che sorge a guisa di edificio fiancheggiato da porticati, e sormontato da un alto domo con tamburo in cui s'aprono edicole sormontate da timpani e finestre. La cupola squamata sopporta un lanternino aperto a giorno, che sostiene la croce. Nelle quattro facce del corpo centrale del tabernacolo si aprono porte fiancheggiate da nicchie in cui stanno statuette dorate di sibille e di profeti; altre figure sacre sono dipinte nelle basi delle colonne e nelle riquadrature dell'ottagono su cui sorge il tamburo, alternate con scritte bibliche. Nelle cornici, nelle edicole, entro le finte finestre, vedonsi dipinti fregi e grottesche, su fondo d'oro, con puttini e conchiglie, candeliere e palmette; e dappertutto l'oro illumina e pone in risalto cornici, aggetti, capitelli, con sobria eleganza e con distribuzione squisita. Il bel tabernacolo lavoro di arte romana del finire del Cinquecento è un pregevole saggio di quello stile di transizione fra Michelangelo e Bernini, in cui tra l'imitazione classica fanno capolino le forme nuove del barocco.

Il grande altarone di stucco su cui era posto il tabernacolo fu demolito in questi ultimi anni; era decorato di colonne e di fregi, come l'altro della parete di fondo del braccio sinistro del transetto; rozzissime e macchinose costruzioni entrambi, che qui si riproducono non tanto perchè sia utile conservarne la memoria, quanto per far vedere in qual modo era deturpata la



Fig. 10. — *Nettuno*, Chiesa di S. Francesco - S. Antonio Abate (sec. XV).

bella chiesa gotica, che ora torna alle sue linee primitive per la bella iniziativa del principe D. Alfonso Doria.

Meritano un cenno le pitture della fine del secolo XVI che ornano le vôlte della sagrestia (fig. 9); fatte per ordine della casa Pamphili come mostrano gli stemmi; hanno motivi di grottesche e paesaggi, vedute dei feudi della famiglia, condotte sul fare della scuola romana del tempo (1).

(1) Una pregevole opera d'arte che proviene da una villa vicino a S. Martino, è un busto di Innocenzo X, di scuola del Bernini, ora nella collezione del conte Gentili a Viterbo, datato dell'anno 1653.

Nettuno.

Chiesa di San Francesco. — Oltre il bel forte sangallesco, eretto nel 1502 da Alessandro VI, Nettuno conserva altri monumenti del Rinascimento, degni di nota. Nella chiesa di S. Bartolomeo, detta più comunemente di S. Francesco, perchè la leggenda vuole che fosse fondata dal santo di Assisi, si vedono



Fig. 11. *Nettuno*, S. Francesco - Madonna e angeli (sec. XV).

alcuni avanzi di decorazione a fresco che doveva estendersi in origine per tutto il tempio, prima del malaugurato restauro del 1870-80 (1). Sono pitture assai rozze, ma pur degne di ricordo, sia perchè ci danno un bell'esempio dell'arte campagnuola e popolaresca del sud della provincia romana, che trova riscontri nelle chiese da Frosinone ai confini della Campania, sia perchè hanno uno strano accento esotico che sembra un riflesso di quella corrente evidentemente influenzata da forme straniere di cui si hanno numerosi prodotti nei paesi del

(1) Soffredini, *Storia di Anzio, Patrica, Nettuno*, Roma, 1879, pag. 166. Numerose iscrizioni sepolcrali già nel pavimento furono in quel restauro infisse alle pareti della chiesa.

versante adriatico, a Tagliacozzo, ad Atri, a Rimini. Naturalmente occorre tener presente che il pittore di Nettuno è un debolissimo mestierante, che riduce e interpreta nel suo umile linguaggio le forme della grande arte. Uno degli affreschi sfuggiti alla distruzione è un' immagine votiva e rappresenta S. Antonio Abate (fig. 10), su fondo rosso decorato a fiorami, col libro e il pastorale, benedicente. Un committente in tunica nera a maniche bianche, tonsurato, sta in ginocchio, pregando.



Fig. 12. — *Nettuno*, Oratorio del Carmine.
Edicola proveniente da S. Pietro in Vaticano (?).

Un altro affresco (fig. 11) rappresenta la Madonna in trono col Bambino; due angeli in piedi, ai lati, fanno da accoliti sostenendo candelabri; a destra è un santo cardinale (Giuliano o Bonaventura). Nella sagrestia vi è un S. Antonio da Padova della stessa fattura; il Soffredini ricorda l'esistenza di due affreschi con S. Francesco e S. Lucia nei pilastri della chiesa. Caratteristico, in queste pitture, che daterei verso il 1470-80, tenuto conto del ritardo che subisce l'arte provinciale (1), è il piegare accartocciato nella parte inferiore dei panneggi (manto del S. Antonio e della Madonna) che appunto ricorda forme esotiche, alle quali accennano anche le ali e il costume degli angeli,

(1) A. Muñoz, *La chiesa di S. Maria a Fiume in Ceccano e le sue pitture*, Rassegna d'Arte, luglio 1911.

che richiamano motivi della scuola catalano-napoletana, di derivazione fiamminga. Riflessi varii di grandi scuole che debolmente ripetono la loro eco nell'arte povera di un pittore di campagna.

Oratorio del Carmine. — Nel cuore della città vecchia incontro alla chiesa collegiata, è l'oratorio del Carmine, elevato nel 1612. Nulla conserva di notevole all'infuori dell'edicola dell'altare (fig. 12) in cui è racchiusa una Madonna moderna. I pilastri laterali dell' edicola sono di marmo ed hanno finissime candeliere e capitellini, sostenenti un architrave con teste di angeli alate. Al disopra di questa parte, lavoro degli ultimi due decennii del Quattrocento, poggia un tim-



Fig. 13. — *Trevignano Romano,* La Rocca dei Vico.

pano con stemma che sembra aggiunto posteriormente. Anche le basi su cui poggiano i due pilastri hanno sagome assai più tarde: esse portano le scritte:

Io. Bapt. Costaguta
Ianuensis
Proth. Apostolicus
S. D. N. Papae Pauli V
Forerius Maior
Olim Huius Terrae
Thesaurarius
Anno Aetatis XLII

(G)loriosae Virgini
Dei Genitrici
(Re)ginaeque Mundi
Funditus Erectum
(Or)natumque Sacellum
(Pi)e Ac Humiliter
Obtulit
(An)no Dom. MDCXII.

Dunque nel 1612 G. Battista Costaguti, foriere maggiore di Paolo V, costruì e decorò il sacello dedicato alla Madonna del Carmine. Egli adoperò pezzi da un monumento del secolo XV: donde li avrà presi? Credo si possa con molta verosimiglianza affermare che le parti quattrocentesche dell'edicola derivino da qualche monumento della Basilica Vaticana, che proprio in quegli anni

si andava demolendo. Non può assolutamente revocarsi in dubbio che i due pilastri e l'architrave siano lavoro di artisti che fiorivano a Roma; d'altra parte considerando la larghezza con cui Paolo V donava ai suoi amici i frammenti della vecchia basilica di S. Pietro (1), l'ipotesi acquista molti caratteri di possibilità. Il foriere del papa trasportò i pezzi di un monumento sepolcrale di S. Pietro a Nettuno e vi aggiunse timpani e basi per adattarli ad altare. Ad ogni modo qualunque sia il valore da dare alla mia ipotesi, l'altare era degno di essere pubblicato.



Fig. 14. — *Trevignano Romano*, Chiesa di S. Caterina - Facciata.

Trevignano Romano.

Su uno stretto promontorio si protende sul lago di Bracciano, nel lato di tramontana, il ridente paesetto di Trevignano guardato dalla rocca che fu già dei Vico e poi degli Orsini. Oggi ridotto a piccole proporzioni, fu nell'età di mezzo un castello famoso, teatro delle lotte che travagliarono la regione (2). Nel paese oltre i resti della rocca (fig. 13) non si conservano monumenti medioevali di interesse; la sola *chiesetta di Santa Caterina* (fig. 14-15) fuori delle mura presenta tracce della costruzione primitiva a reticolato di selci, sul fianco sinistro esterno, con archi pure a reticolato i quali sporgono dal fondo; la facciata a blocchi di selce fu trasformata, e l'interno ha perduto quasi interamente il carattere antico; il tetto è stato rinnovato in questi ultimi anni a cura della Sovraintendenza ai monumenti; alcuni altari di stucco della fine del Cinquecento sono fatiscenti. Meritava tuttavia che si facesse ricordo del piccolo edificio per il particolare della costruzione a reticolato che a tutta prima dai non pratici dei

(1) A. Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana a Boville Ernica*, Bollettino d'Arte, 1911.

(2) Tomassetti, *La Campagna Romana*, Roma, 1913, vol. III, pag. 162, riassume le antiche fonti storiche.

luoghi potrebbe essere scambiato per opera di tempi romani, mentre fu comune nel Medioevo, forse riadoperandosi materiali antichi (1).

Chiesa di S. Maria Assunta. — È nell'alto del paese e nello stato attuale rimonta al secolo XVI, ma dovette sorgere già in epoca anteriore perchè vi si conservano opere d'arte più antiche.

A sinistra entrando, è il fonte battesimale, in forma di tazza con coperchio squamato con sopra la statua del Battista; nella base è la scritta: *Questo sacro fonte ad honor de Dio Johanni Luca ha fatto fare MDXXXXI.*

Lo stesso committente fece fare un tabernacolo con le statue dei Ss. Pietro e Paolo e nel mezzo il Cristo con la croce; una parte di questo tabernacolo è

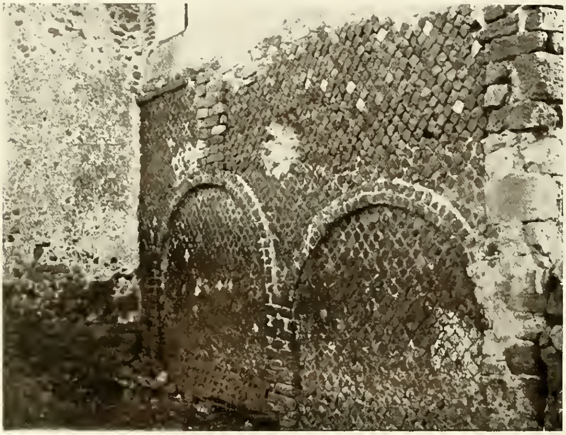


Fig. 15. — *Trevignano Romano,* S. Caterina - Esterno, lato sinistro.

nell'altare maggiore, con angeli oranti ai lati dello sportello; le basi dei pilastri del pezzo che è in sagrestia (fig. 16) portano gli stemmi di casa Orsini, e su largo basamento è l'iscrizione: *Alla sacra Eucharestia Ioan Luca da Trevignano per devotione MDXXXVIIII.*

Tanto il fonte che il tabernacolo provengono dalla chiesa demolita dei Santi Pietro e Paolo che sorgeva un chilometro fuori di Trevignano verso Vicarello.

Sul secondo altare a destra, nella chiesa, è una piccola Pietà marmorea della fine del secolo XVI, rozzo riflesso di forme michelangiolesche; proviene dal Cimitero.

In un altare, a sinistra, si conserva un trittico di legno molto ridipinto e verniciato (fig. 17): nello scomparto centrale è figurato il Cristo in trono, benedicente, con un volume nella sinistra; in alto due piccoli angeli, a mezzo busto, adorano con le mani coperte dal manto. Negli sportelli laterali, a sinistra, è la Madonna, a destra S. Giovanni, in alto busti di angeli. Sotto il Cristo, nel *suppedaneum*, è scritto a lettere dorate: «[Hic] *requiescunt reliquie*

(1) È giusto ricordare che la chiesetta abbandonata sarebbe stata demolita se il solerte [...] Don Giuseppe Laurenti non avesse provocato l'intervento della Sovraintendenza.

sanctorum beat(orum) i(*ohannis et pauli cosme et damiani nerei et achilei felicissimi et agapiti primi et feliciani lignum crucis de lapide sepulcri s. anastasii s. savina s. sistu vestimento s. iohannis evangelista vestimenta s. marci evangelista vestimento s. sabe dionisii et eleutherii.* NICOLAVS DE PETRO PAVLO C(um filio?)



Fig. 16. — *Trevignano Romano*, S. Maria Assunta – Tabernacolo (sec. XVI).

SVO PETRO..... ROMANI (?) (E)GO ARCHIPRESBITER MARTINVS PINGERE FECI ».

Assai interessante sarebbe conoscere la provenienza del dipinto che ci sembra rimontare alla fine del secolo XII, ed è ancora tutto pieno di forme bizantineggianti e di particolari iconografici pure di derivazione bizantina, come quello degli angeli dalle mani velate. La stessa composizione, che è la Deesis, ci riporta a un motivo comune a Bisanzio: il Cristo sembra derivare da un modello d'arte monumentale (musaico?); le due figure laterali hanno qualche ri-

ricordo della corrente artistica che produsse nel X-XI secolo i salterii bizantini della redazione *aristocratica*.

Notevole è pure un affresco riportato, sul secondo altare a sinistra, del principio del sec. XVI, di scuola umbro-viterbese, molto ridipinto, in cui è



Fig. 17. — *Trevignano Romano*, S. Maria Assunta
Trittico con la Deesis.

[illegible] la Madonna in trono tra S. Antonio e S. Girolamo, e sul davanti il committente, un giovinetto di casa Orsini, in abito di terziario francescano. Nel fondo, due fatti della vita di S. Antonio; a sinistra l'episodio della mula; a destra la predica ai pesci.



Tav. II. — *Trevignano Romano,* S. Maria Assunta
La Morte della Madonna particolare.

Nella sagrestia si conserva una statua in legno della Madonna col Bambino (fig. 18) del secolo XV, con tracce di coloritura e doratura, alta m. 1,32.

L'opera d'arte di maggiore interesse nella chiesa di S. Maria Assunta, è il grande affresco dell'abside (figg. 19-20, tav. II), che rappresenta la Dormizione della Madonna, e in alto la sua Assunzione in cielo (1). La scena si svolge all'aperto, in una piazza lastricata, sul cui fondo si eleva il pronao di un tempio rotondo, reminiscenza del Pantheon. Ai due lati, lontano, due accenni al paesaggio locale, il castello degli Orsini e il lago di Bracciano. Nel centro della scena è distesa la Madonna sul cataletto, con le braccia incrociate sul corpo, circondata dagli Apostoli, alcuni dei quali piangono disperatamente, mentre San Pietro, in funzione di sacerdote, legge da un libro le preghiere dei defunti, e quattro Apostoli reggono i ceri alle due estremità. A capo del letto è da notare la figura di S. Giovanni, che stringe le mani in atto disperato; dietro a lui è S. Paolo, pensieroso.



Fig. 18. – *Trevignano*, S. Maria Assunta Madonna in legno (sec. XV).

Unito alla scena della Dormizione, è l'episodio leggendario relativo al trasporto della salma della Madonna, secondo il quale, essendosi avvicinato al feretro un soldato, o secondo altre versioni un sacerdote o un giudeo, per rapire il cadavere, gli si seccarono le mani, restando attaccate alla bara; sul davanti è il soldato arrovesciato indietro, con le mani mozzate; mentre a destra è figurato un giovane (il giudeo?) che fugge spaventato alla vista di un angelo che discende minaccioso brandendo una spada, e preparandosi a colpire lui come ha già fatto al soldato. A sinistra, nel fondo, su una scalinata è un'altra figura di apostolo, S. Tommaso, che guarda in alto protendendo le braccia verso la Madonna trasportata in cielo dagli angeli, che gli getta la cintura.

Una striscia di nuvole separa da queste scene dell'abside, il catino, in cui è figurata l'Incoronazione della Madonna, nella consueta forma iconografica, circondata da schiere di alati cherubini. Il sottarco, in medaglioni e scomparti rettangolari alternati, porta varie figurazioni: Annunciazione — S. Matteo — Presentazione di Maria al tempio — S. Giovanni — Natività — S. Marco — Presentazione del Bambino — S. Luca — Sposalizio della Madonna —, tutte scenette minuscole e ridotte ai minimi termini.

1) Se ne vedono riproduzioni in S. Bargellini, *Etruria Meridionale*, Bergamo 1909; una breve illustrazione di V. Ceresi, in foglietto volante, non so di dove sia estratta.

Al difuori, ai lati dell'abside, in alto sulla cornice, due angeli sollevano due tende rosse; al disotto stanno due figure di profeti seduti sulle nubi.

I pilastri sostenenti l'arcone absidale portano candeliere a chiaroscuro su fondo nero, con medaglioni classici; in quello di destra, in una cartella è la data MDXVII.

L'affresco ha molto sofferto in causa dell'umidità, e volendosi riparare ai danni da essa prodotti fu in epoca non molto lontana barbaramente ridipinto



Fig. 19. — *Trevignano Romano*, S. Maria Assunta – La Morte della Madonna (sec. XVI).

in più parti: il catino, le figurette dell'arco, quelle laterali, sono ripassate, e tutto l'insieme è spulito, in modo che il colore è divenuto sordo, opaco. Ma ancora nelle parti meglio conservate (come il gruppo degli apostoli e il giovane che fugge) spira in questa composizione condotta a termine nel 1517, tre anni prima della morte di Raffaello, il grande afflato dell'arte del Sanzio. Non può dubitarsi che il pittore del gruppo centrale della scena si valesse di motivi raffaelleschi; il S. Paolo è quello del quadro della S. Cecilia di Bologna; gli apostoli hanno le caratteristiche teste di vecchio dai capelli e dalle barbe lanose e di un bianco quasi azzurrognolo, come è proprio dell'urbinate, di cui evidentemente si ricorda qui l'affresco di Eliodoro nell'angelo minaccioso e nel fuggente, che è una delle poche figure intatte.

Dalla disputa del Sacramento deriva la Madonna dell'Incoronazione; dalla Scuola di Atene i tipi degli apostoli. Ma le figure di profeti all'esterno dell'abside, gli angeli che sollevano le tende e quelli che volano nel catino, tradiscono la debolezza dell'artista (se pure non si tratta di un collaboratore) che impove-

risce e interpreta male le forme raffaellesche. Il tempio e i paesaggi del fondo sono poi di fattura poverissima.

Chi sarà l'ignoto maestro che tentava di seguire le orme del Sanzio, non saprei dire; certo escluderei qualunque dei suoi discepoli noti, che hanno lavorato posteriormente alla morte dell'urbinate. È un pittore di secondo ordine, devoto all'arte del divino Raffaello, che ne studia le opere e ne compone per la sua un centone; un pittore nelle cui mani la fiaccola luminosa del Sanzio



Fig. 20. — *Trevignano Romano*, S. Maria Assunta – La Morte della Madonna (particolare).

si ottenebra e divien fumigante, ma pure manda qua e là qualche sprazzo di luce viva. E c'è già in lui una tendenza alle forme del Cinquecento più tardo, qualche cosa che chiamerei zuccaresco, e preannuncia ciò che diverrà l'arte del maestro nei suoi seguaci lontani. Ad ogni modo il dipinto di Trevignano, a cui per ora non ho trovato riscontri nella regione circostante, è tra le opere più importanti del primo Cinquecento, dei dintorni di Roma.

E passiamo ora a studiare i monumenti di un centro artistico assai rigoglioso: Viterbo.

(Continua).

ANTONIO MUÑOZ.

DI UN POLITTICO DI JACOBELLO DEL FLORO ESISTENTE IN LECCE.

NELLA seconda delle sei sale che formano il Museo provinciale di Lecce, che l'amorosa cura del duca di Castromediano istituì ed arricchì per rappresentare un po' della storia e dell'arte antica della penisola Salentina, si trovano due polittici, uno dei quali raccolto a pezzi nel convento di S. Giovanni Evangelista di Lecce, dopo il 1870.

Questo dipinto è una delle materiali testimonianze della influenza veneta nelle terre situate lungo le sponde dell'Adriatico; e Lecce, che ne dista dodici chilometri, all'epoca in cui fu creato il quadro, detto « Tavola dipinta del Benedettine di Lecce », aveva un piccolo porto, che, costruito dai romani, era frequentato specialmente dal naviglio della Repubblica Veneta, la quale faceva con la Terra di Otranto una intensa esportazione di vini, olii, frutta, cereali, cotone, tabacco, ecc., ed una notevole importazione di mercerie, tessuti, trapunti, mobili, oreficerie, arredi sacri, spezie e rarità d'ogni parte.

I ricordi veneziani di Lecce sono moltissimi. La piazza principale ben si potrebbe chiamare « Piazza Venezia ». Nell'angolo nord ovest sorge una piccola chiesa sormontata dal Leone di S. Marco. Fu la cappella dei coloni veneziani, i quali, cresciuti di numero e di importanza, fabbricarono da poi la parrocchia di S. Maria delle Grazie, situata nel lato est della piazza, sopra l'ambulatorio dell'Anfiteatro romano, il cui perimetro servì di fondamenta a tutte le costruzioni che chiudono il quadrilatero cittadino, ornato nel centro dai rocchi d'una colonna romana proveniente da Brindisi, sui quali troneggia la statua in bronzo del Patrono, bell'opera veneziana del secolo XVI. Il lato nord è il più caratteristico. È formato, nel piano terreno, da una serie di arcate, care ai veneziani, sulle quali si elevava un edifizio ospitaliero della Repubblica. Nelle adiacenze, due strade si denominano: *Via dei Moncenigo* e *Via S. Marco*.

Alcuni anni addietro il Comune divisò di demolire la chiesetta di S. Marco; ma il piccone fu fermato in tempo (1).

*
* *

L'autore del polittico è Jacobello del Floro o del Fiore, morto trenta o quaranta anni dopo il 1400.

Questa attribuzione fu data da Corrado Ricci. Quando nel 1908 il Direttore Generale per le Belle Arti si recò in Puglia per visitare quei magnifici monu-

(1) *Popolo Meridionale*.

menti, entrato il giorno di Sabato Santo nel Museo di Lecce, lesse sul cartellino attaccato ad un angolo della cornice del quadro la parola « Incerto », a me che l'accompagnavo disse: « Faccia conoscere a chi di ragione che il polittico è di *Jacobello del Fioro, 1420* ». E questa notizia trasmisi subito alla Deputazione provinciale.

Chi commissionò il polittico a Jacobello del Floro?

Nel 1420 la vecchia città di Lecce era sotto il dominio della Contea degli Orsini del Balzo, i quali avevano trasformato gran parte della provincia in un piccolo operoso Stato. La bella contessa di Lecce, Maria d'Enghien, divenuta poi regina di Napoli, e il suo primo marito, il valoroso Raimondello Orsini, sog-



giornavano spesso in Lecce, convegno gradito della nobiltà salentina, fiorente nei castelli di Terra d'Otranto.

Maria d'Enghien amava sopratutto le arti pittoriche. Nel 1445, vedova del feroce Re Ladislao, ritornata in Lecce, fece ridipingere da maestri affreschisti toscani, conosciuti in Napoli, le pareti della chiesa di S. Caterina in Galatina, edificata dal primo marito, nell'ultimo decennio del sec. XIV.

Presumibilmente fu lei che, intorno al 1420, col commercio di cose e di idee che vi era con Venezia, ordinò il polittico d'oro del convento di S. Giovanni Evangelista, le cui religiose Benedettine appartenevano alla migliore aristocrazia e le cui mura erano state edificate da « Accardo Conte di Lecce »: notizia che si legge in una iscrizione della Chiesa rifatta nel secolo XVII, insieme all'altra notizia che Tancredi, Re di Sicilia e già Conte di Lecce, arricchì la chiesa e il convento stesso.

Era, allora, la maggiore e più sentita cura dei principi regalare alle chiese e ai conventi. E l'Infantino, preciso scrittore della storia sacra di Lecce, non manca di affermare che: « Re e Pontefici fecero molto conto della Chiesa di S. Giovanni Evangelista ».

Lionello Venturi, nella sua opera sulle « Origini della pittura veneziana », scrive che, dopo il 1350, chiese e confraternite, anche di fuori Repubblica, moltiplicavano le commissioni ai pittori di pale d'altare di Venezia.

Jacobello ne dipinse moltissime, e Corrado Ricci, nell'*Emporium* del 1903, ne illustra due, rinvenute una a Serravalle e l'altra a Teramo. Così Giulio Cantalamessa scrive che di opere di Jacobello ne arrivarono in parecchie città della sponda Adriatica.

Il polittico di Lecce appartiene al genere gotico bizantineggiante in voga sino al 1500 a Venezia, dove, come nota L. Venturi, nell'opera citata « niun effetto aveva avuto... la rivoluzione fatta in Toscana dalla semplicità giottesca ».

Jacobello appartenne infatti a quella schiera di pittori che rappresentarono la loro concezione con santi e angeli musicanti inquadrati in cornici architettoniche, come il Giambono, i Vivarini e gli altri.

Il polittico di Lecce ha la Vergine nel centro. Ai lati due file di santi in piedi, di proporzioni minori, assistono la Madre di Dio. Superiormente, una fila di santi a tutto busto sovrasta il quadro che ha uno scompartimento vuoto. La Vergine allatta il Figliuolo. A destra: S. Giovanni Evangelista con il rotolo spiegato, S. Pietro senza chiavi, con il rotolo chiuso, S. Paolo con la spada, e S. Margherita d'Antiochia. A sinistra: S. Benedetto e i Santi dello stesso Ordine, Placido e Mauro, e S. Maria Maddalena. Negli scompartimenti superiori di destra si seguono i quattro Evangelisti; in quelli di sinistra i quattro Dottori della Chiesa.

* *

Su questo polittico, intorno al 1874, furono scritte le congetture più ardite per assegnarlo ad una scuola.

Il barone Francesco Casotti (1), amante del decoro della sua regione, scrisse moltissimo per dichiarare « di età incerta » l'opera, la cui creazione, secondo lo scrittore, però si doveva « necessariamente restringere tra il 1133 e il 1190, cioè fra la data della fondazione della chiesa e quella dei maggiori doni fatti alla chiesa e al convento di S. Giovanni Evangelista »!

Il cav. Demetrio Salazzar (2), ispettore del Museo Nazionale di Napoli, giudicò la tavola « degna di qualunque grande Museo », e aggiunse: « Per me la credo del XIV secolo e di artista locale »!

Nel 1875, il sig. Angelo Angelucci (3) ribattè sulle argomentazioni del barone Casotti accendendo una polemica asprissima che però non portò alcun contributo alla decifrazione del dipinto.

* * *

L'altro polittico del Museo di Lecce è della scuola dei Vivarini. Sino a quattro anni addietro si trovava diviso in pezzi, in fondo al deposito del Museo stesso. Una mattina chi scrive queste note pensò di richiederne la fotografia, e fu con tale scusa che lo ricompose, e lo tolse dal contatto dell'umidità del suolo che lo ha in moltissime parti irreparabilmente rovinato.

Non è difficile presagire che l'uno e l'altro polittico, fra non molti anni, saranno perduti per sempre, se le cure dell'Amministrazione non interverranno per ripararli e restaurarli convenientemente.

O. Valentini.

(1) F. Casotti, *Opusc. di arch., storia e arti patrie*. Firenze, 1874.
(2) *Op. cit.*
(3) *Sulla lettera al Duca Castromediano intorno alla Tavola dipinta dalle Benedettine*. [illegible] 1877.

NOTIZIE

III Centenario dalla morte di Federico Barocci.

L'inaugurazione della Galleria Nazionale Marchigiana in Urbino. — Il 25 maggio u. s., nell'occasione delle onoranze a Federico Barocci pel terzo centenario dalla sua morte, ha avuto luogo in Urbino la solenne inaugurazione della Galleria Nazionale Marchigiana.

La città, inondata dal sole, pavesata di drappi e ornata di bandiere, era in festa. Autorità politiche, amministrative ed ecclesiastiche, istituti scolastici con bandiere e corone, e uno stuolo di eleganti signore e signorine convennero alle 10 ant. nel palazzo dei Montefeltri.

Vi erano il Prefetto della Provincia comm. Muffone, i deputati on. Mancini e Battelli, i Presidenti del Consiglio e della Deputazione Provinciale, il Colonnello del 94° Reggimento Fanteria, il R. Provveditore agli Studi, i commendatori Ximenes, Cirilli e Vito Pardo; il commendator Apolloni, rappresentante la Reale Accademia di S. Luca; il prof. Pietro Boschi, rappresentante della Repubblica di S. Marino; i sindaci di Pesaro, Fabriano, Senigallia, Fano, Fossombrone, Cagli, S. Angelo in Vado, Pergola, Urbania, Fermignano, Mercatello, Anditore, Tavoleto, Borgopace, Monteroberti; il conte Gherardo Roberti, rappresentante il Comune di Camerino.

Pervennero telegrammi e lettere di adesione da S. E. Credaro, Ministro della P. I., da S. E. il Tenente Generale Spingardi, Ministro della Guerra, dal senatore Guido di Carpegna Principe Falconieri, dai deputati Pacetti, Belli e Barzilai, dai commendatori Betti, Ferrari, Morris, Moore, Bazzani, Tadolini, Marmorelli e Vetrari, dal Principe Castelbarco-Albani, dal cav. Alipio Alippi, dai professori Giuseppe Lipparini ed Egidio Calzini, dal procuratore del Re cav. Ricci, dalla Brigata degli amici dell'Arte di Ancona e da quella degli amatori dell'Arte di Macerata Feltria; dai sindaci di Ancona, Macerata Marche e Mondolfo.

La cerimonia s'iniziò con la visita alle otto magnifiche sale del palazzo di Federico Feltrio, ove per iniziativa del Ministro Credaro e del comm. Corrado Ricci, sotto la direzione del prof. Lionello Venturi, è stata costituita e ordinata la raccolta delle pitture già esistenti nel palazzo ducale, nel modo seguente:

Sala degli Angeli. — Raccoglie i primitivi saggi di pitture gotiche del 300 e del principio del 400. Fortunati restauri hanno scoperto in questa sala un trittico molto prossimo a Giuliano da Rimini, un Crocifisso, opera di Pietro da Rimini, una Madonna firmata Antonius Magister della scuola marchigiana del 300, un S. Antonio del pittore Lorenzo di Sanseverino, alcune opere di Antonio da Ferrara, citate dal Vasari, già nella chiesa di S. Francesco. A questa novità si aggiungono le opere già note di Giovanni Baronzio da Rimini, del 1345, e le altre di Antonio da Ferrara del 1439, e una S. Chiara di Lorenzo di Sanseverino, un anno fa scoperta da Corrado Ricci.

Sala di Federico. — Contiene opere d'arte quasi tutte del tempo del grande Federico di Montefeltro. Ecco le prospettive di Pietro della Francesca; la Cena di Giusto di Gand, gli otto quadri di Giovanni Santi, padre di Raffaello, e della scuola; e inoltre la Madonna col Bambino, di recente acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione, due opere di Timoteo Vichi, la famosa Predella di Paolo Uccello, una Madonna molto prossima ad Andrea da Robbia, insomma i quadri più famosi della Galleria.

L'opera di restauro ha in questa sala rivelato un frammento di Cristo vaticinante, che al prof. Lionello Venturi sembra attribuibile a Melozzo da Forlì.

Dalla sala di Federico si passa allo studio di Federico, dove nulla è stato naturalmente mutato.

Sala del Cinquecento. — Ivi sono esposti alcuni arazzi fiamminghi di quel secolo, quadri dello Zuccari e di Antonio da Palmerini, due quadri di Tiziano.

[illegible]. — Contiene vari piccoli quadri del Rinascimento, ove sono sopratutto da [illegible]re alcune magnifiche cornici fiorentine e veneziane del Rinascimento, una delle quali [illegible]ppartenne ad Elisabetta Gonzaga.

Sala del Barocci. — È occupata tutta da opere del maestro e da qualcuna dei suoi scolari, dalla Madonna di S. Simone al S. Francesco, alla Concezione e all'altra grande pala di altare che di recente il Ministero ha comprato; vi si può studiare tutto lo svolgimento dell'arte del Barocci, dalla giovinezza alla vecchiaia, dal classicismo al colorismo.

Le sale del 600, del 700 contengono bassorilievi dei busti in marmo ed in terracotta del 400 di scuola toscana, e in terracotta del 500 di Federico Brandani, urbinate, che volle tentare nella scultura le riforme che il Barocci riuscì a compiere nella pittura.

Infine l'ottava ed ultima sala è dedicata ad oggetti di arte così detti minori. Vi si vede una vetrata a colori, su disegni di Timoteo Viche, una Madonna in maiolica con riflessi di Giorgio da Gubbio, una cinta venatoria ricamata in Rinascimento, vari saggi in maiolica urbinate del 500, 600 e 700. E, infine, l'alcova di Federico di Montefeltro, con pitture della scuola di Pietro Della Francesca, scoperte un anno fa dal conte Nardini, ed ora per la prima volta esposte al pubblico.

Terminata la visita, tutti si raccolgono nella gran sala del palazzo, dove parla per primo il Sindaco di Urbino, ing. Luigi Falasconi, che ringrazia il Direttore Generale delle Belle Arti comm. Corrado Ricci del suo intervento, e comunica la deliberazione con la quale la Giunta lo ha nominato cittadino onorario di Urbino.

Segue il discorso del comm. Ricci, che l'oratore inizia ricordando come delle attitudini di Federico Barocci s'accorsero presto Michelangelo e il Vasari. Nota che, tra il ripetersi e l'invecchiare delle formule di quella scuola, egli trovò la sua salvezza in un nuovo indirizzo pittorico, al quale potè consacrarsi, ritirandosi a dipingere nella nativa Urbino. L'artista del Rinascimento verso cui si sentì più attratto fu il Correggio, ma ciò non gli tolse di raggiungere un suo carattere e una sua personalità.

Il Ricci nega comunque che Federico Barocci possa considerarsi come il primo dei pittori secenteschi e quasi il fondatore dello stile barocco. Egli si domanda se l'arte sua non appartenga piuttosto al cielo di Raffaello e del Correggio. A buon conto, sono proprii del Rinascimento il suo colorito dolce e festoso e il sentimento lieto e vivace delle figure, così diversi dai contrasti di affetti e di effetti del temporalesco Seicento.

Quanto poi all'influenza del Barocci, l'oratore trova che se anche s'avverte nel Seicento, specialmente in Toscana, è però allora sparsa in diversi artisti e senza unità, e che solo nel Settecento s'estende al carattere generale della pittura. Però tra i vari artisti secenteschi, che ammirarono e imitarono il Barocci, è da registrare il grandissimo Rubens.

Il Barocci fu un'anima pura e mesta, che mai si occupò d'argomenti pagani e molto meno salaci. Alla malinconia, del resto, lo tennero avvinto le sue condizioni di salute, divenutegli cattive in giovinezza e tali rimaste sino alla morte, tantochè si sospettò di avvelenamento. Pur così afflitto, seminò la gioia de' suoi dipinti per tutta Italia, sempre fedele alla divina tranquillità della città nativa, in cui fu beneviso al popolo e a' principi che eternò in magnifici ritratti.

Con la sua morte si spense l'ultimo grande artista del Rinascimento e l'ultimo grande artista d'Urbino che già aveva dato al mondo Bramante e Raffaello « Urbino vetta di Parnaso, « allietata di spiriti magni, di poeti, d'artisti, di guerrieri, di dame famose; Urbino sede di « bellezza, focolare di civiltà, decoro d'Italia ».

Dopo il discorso, un imponente corteo preceduto dalla banda militare del 94° fanteria si recò sotto la gran loggia del palazzo di Federico, ad inaugurarvi il busto al Barocci, pregevole opera dello scultore Gallo. Allo scoprimento, il sindaco ing. Falasconi pronunziò altre applaudite parole.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



E. CALZONE ROMA

Donatello - San Giovanni Battista (particolare)
Firenze - Museo Nazionale.



IL SAN GIOVANNINO MARTELLI DI DONATELLO.

Il voto, anzi, secondo il Vasari (1), il fidecommesso col quale Roberto Martelli legava ai suoi discendenti la statua di san Giovannino di Donatello « per testimonio e fede delle carezze usate da loro [Martelli] a Donato, e da esso a loro » (2) poteva sciogliersi dagli eredi attuali a vantaggio del godimento pubblico; e lo Stato poteva così, per una somma esigua rispetto al valore commerciale, compiere un acquisto che è il più importante, forse anche pensando alla Fanciulla d'Anzio, di un oggetto singolo ch'esso abbia fatto finora.

I Martelli non possedevano sotto il nome di Donatello la sola statua del Battista. Era loro, e viene ancora chiamata da loro, la placchetta in bronzo, la cosidetta patera Martelli, che passò a Londra (ora al Victoria and Albert Museum) quando si riteneva opera del grande scultore. Di Donatello era pure creduto fino a poco fa il busto in marmo di s. Giovannino, attribuzione rettificata in Rossellino. Di Donatello certamente è, invece, il magnifico stemma che stette fino al 1799 all'esterno della casa Martelli nella via omonima, e l'abbozzato David che il Bronzino ci fa vedere, nel ritratto di Ugolino Martelli al Kaiser-Friedrich-Museum, posto contro una parete del cortile dello stesso palazzo.

(1) Vasari, *Milanesi*, II, 408.
(2) Idem, *Ivi*, 408-9.

Ma più di tutte queste opere era noto e celebrato il s. Giovannino ora al Bargello.

Già lo ricorda Antonio Billi nell'enumerazione dei lavori di Donatello: « Fecie una fiura di Santo Giovanni oggi in casa li eredi di Ruberto Martelli » (1). E il Vasari ne parla così: « Sono nelle case dei Martelli di molte storie di marmo e di bronzo; e infra gli altri, un David di braccia tre, e molte altre cose da lui [Donato], in fede della servitù e dell'amore che a tal famiglia portava, donate liberalissimamente; e particolarmente un San Giovanni tutto tondo di marmo, finito da lui di tre braccia d'altezza; cosa rarissima, oggi in casa gli eredi di Ruberto Martelli, dal quale fu fatto un fideicommisso, che nè impegnare nè vendere nè donare si potesse senza gran pregiudizio, per testimonio e fede delle carezze usate da loro a Donato, e da esso a loro in riconoscimento della virtù sua, la quale per la protezione e per il comodo avuto da loro aveva imparata » (2).

Cogli storiografi si accordano i critici d'arte, cominciando dai primi, come il Cicognara, che ha per la statua parole d'immense lodi (3), e finendo agli ultimi (Bode, Schubring, Venturi, Cruttwell, ecc. ecc.) che la descrivono, classificano e riproducono.

Eppure a tanta fama l'opera giunse più per la continuità della tradizione che per l'apprezzamento diretto, concesso dalla condizione di possesso privato della scultura solo a pochi e a questi pochi senza agio. Farebbero anche crederlo delle inesattezze in qualche descrizione e un po' di severità in qualche giudizio di alcuni dei recenti scrittori.

Cosicchè restano giustificate, per la migliore conoscenza della statua singolare, le presenti inedite riproduzioni e le poche note che l'accompagnano.

* * *

Non sappiamo le prime vicende della statua: se Donatello la eseguisse espressamente per i Martelli, sia per farne loro dono, sia per averne da loro ricevuto commissione, o se la eseguisse dapprima per altra destinazione. Neanche sappiamo dove figurasse nella casa ospitale, giacchè nè l'iscrizione posta sulla base del marmo nel settecento (4), nè, credo, altro documento permettono di asserire, come fa la Cruttwell (5), che fosse, fino alla metà del sec. XVIII, nel mezzo del cortile. Anzi la superficie del marmo, senza macchie che non siano della sua natura e senza corrosioni, esclude una esposizione dell'oggetto all'aperto per più di tre secoli. Inoltre la statua non era, forse, fatta per cam-

(1) Carl Frey, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892, p. 43

(2) Vasari, *Milanesi*, loc. cit.

(3) Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura*. Venezia, 1816, II, p. 44-46.

(4) La iscrizione, benchè tarda, è tuttavia un documento di un certo valore storico; epperciò sarà bene di trasferirla nella base che avrà la statua al Bargello quando la sistemazione di questa potrà ritenersi definitiva. La iscrizione dice: « OPVS DONATELLI | QVOD ROBERTO MARTELLIO PATRONO | SVO ARTIFEX · DONVM · DEDIT | NICOLAVS · MAR[illegible]LIVS · ORD. S. STEPH. E. B. · IN · ROBERTI · FAMILIAM · SVCCEDENS | IN . [illegible]DES · SVAS · TRANSTVLIT · AN. M.DCC.LV | MARCVS · MARTEL · NIC. F. SEN. [illegible]. S. S. E. B. | BASIM. MARM. FECIT · ET · TITVLVM · RENOVAVIT | ANNO · [illegible]XCIIII ».

(5) Maud Cruttwell, *Donatello*. London, Methuen, p. 48.

peggiare isolata. È vero che è completamente finita da tutti i lati, ma, lo dimostrano tante altre statue certo destinate a una nicchia o a un fondo, ciò non è ragione sufficiente per l'isolamento; mentre le fa supporre un fondo il fatto di essere dietro appiattita e col manto che, scendendo verso terra, perde la varietà e mobilità di pieghe e di solchi per assumere un po' troppo visibilmente la sua funzione di sostegno.

Piccole questioni, del resto, quasi non permesse di fronte alla bellezza straordinaria della statua.

Il san Giovanni Battista è un tema particolarmente caro all'arte fiorentina. Forse non ci fu artista che non fosse chiamato, una o più volte, a trattarlo. Dal lungo esercizio derivò una tradizione successivamente rispettata fino a che Donatello non prese a sè il soggetto improntandolo del suo realismo. Sparì così il fanciullo ridente, che porta come per giuoco la pelle caprina, che va pel deserto inconsapevole del destino, e fu al suo posto il povero fanciullo, gracile, già sfinito dalle sofferenze.

Lo vediamo bene, meglio che nei busti del Louvre e del Kaiser-Friedrich-Museum, in questa statua Martelli che è tutta una espressione di timidezza e fragilità.

Il giovanetto non ha più di dieci o dodici anni, ma sembra troppo e male sviluppato, così alto (circa m. 1,60) e con piedi e mani così grosse. È nell'atto di camminare verso sinistra, col passo appena aperto, colla gamba sinistra, su cui poggia il corpo, non piantata solidamente ma un po' inclinata nella direzione del cammino e col piede che affonda il pollice nel terreno, colla gamba destra che partecipa con riluttanza al movimento, tanto che il piede è tutto ancora aderente al suolo. Uguale stanchezza mostrano le braccia: il destro cade lungo il fianco, cui chiede appoggio, e la mano regge la croce (1) con tre dita slargate e il sasso della penitenza colle altre due ripiegate; il sinistro, del pari presso al corpo, stringe solo col pollice e l'indice, e neanche fortemente, la cartella su cui si adagiano le altre dita. La pelle caprina, che scende fino ai ginocchi, che si allaccia colle sue estremità sul fianco destro e che è stretta alla vita da un panno ritorto, e il manto rilasciato che pende, come cosa trascurabile, dalla spalla sinistra non riescono a nascondere la delicatezza del corpo, affusolato, con spalle spioventi, con petto scarno su cui s'infossa il collo.

Tali caratteri di depressione fisica e morale si accentuano, naturalmente, nella testa. È essa, difatti, rivolta dalla parte opposta al cammino, ma con breve giro e, benchè grossa di cranio, non pesa sul collo sottile. Da quella parte il Santo sembra guardare a un pericolo che si avvicini, e apre la bocca a un lamento e corruga a pietà un po' le sopracciglia, ma i suoi occhi restano smorti nelle orbite semivuote. Se il pericolo sopraggiungerà il tremante fanciullo non potrà opporsi. È tanto mal ridotto, colle gote scavate, le mandibole e il mento scoperti, e il naso profilato di cui, aiutando la trasparenza del marmo giallognolo, pare di vedere le cartilagini! Eppure egli non era così. La salda struttura ossea, la regolarità dei lineamenti ci dicono che era forte e bello. La vita del deserto l'ha trasformato.

(1) La croce, in metallo dorato, fu rifatta, giacchè è di un diametro più piccolo della parte di essa ricavata dal marmo e non ne è con precisione sulla stessa linea. Altra perdita subita dalla statua è la doratura di cui doveva essere parzialmente rivestita, trovandosene resti nel plinto sotto il piede destro e in un punto del manto.

E lo trasformerà, cogli anni, ancora, ma redimendolo completamente dal peso della carne. Seguiterà a disfarsi fino a non serbare quasi più aspetto umano, fino a divenire l'ombra di sè stesso, ma neanche avrà più preoccupazioni terrene, e solo la sicurezza nella sua forza d'animo invincibile farà la sua persona. Donatello stesso creerà il nuovo tipo, o la nuova fase nell'evoluzione dell'asceta, colle statue mirabili di Siena e di Venezia.

I due diversi tipi servono un po' di misura del realismo donatelliano che sa essere, secondo i casi, spietato e trattenuto e, corrispondentemente, rapido e accurato.

Nella statua Martelli l'indugio è, per Donatello, davvero straordinario. Quasi come davanti a un marmo di Desiderio, siamo tentati, seguendo il suggerimento del Ghiberti, di scoprirne col tatto altre bellezze nascoste.

Giacomo De Nicola.



Donatello. — Stemma di Casa Martelli.



(Fot. Perazzo).

DONATELLO: S. Giovanni Battista (visto di fronte)



Fot. Perazzo).

DONATELLO: S. **Giovanni Battista** (visto di fianco).



Fot. Brogi

DONATELLO: **S. Giovanni Battista** (visto a tergo).



(Fot. Perazzo)

Donatello: S. Giovanni Battista (profilo di sinistra).



(Fot. Perazzo).

Donatello: S. Giovanni Battista (profilo di destra).

NOTE D'ARTE.

I

IL « CATINO DI PILATO. »

Ho veduto, in questi giorni, risorta e rinfocolata la discussione sull'oramai famosa iscrizione del catino marmoreo collocato in mezzo al cosidetto « Cortile di Pilato » in S. Stefano di Bologna.

Ora io prego gli artisti e i dotti di riesaminare molto attentamente il catino stesso, tanto nella qualità della sua pietra, quanto nel modo di lavorazione. Sono sicuro che essi converranno con me, che non si tratta di cosa genuina del sec. VIII, ma di una riproduzione del XVI o, almeno, di una sopralavorazione di quel secolo.

È bene intanto notare che, durante il Rinascimento, si riprodussero, in macigno e marmo, o « sopralavorarono » sculture e iscrizioni, antiche ed autentiche, le quali, essendo per molto consumate, si temeva dovessero perire del tutto. Naturalmente le iscrizioni vennero copiate o completate ora da persone colte, ora da ignoranti; ora di su originali ancora abbastanza chiari, ora di su originali consumatissimi e in parte illeggibili, sicchè la trascrizione si mutò in interpretazione. Non mi dilungherò a ripetere qui ciò che il Mommsen, René Cagnat e altri hanno eruditamente esposto in proposito.

Il lavoro di scalpello, ossia il modo col quale sono eseguiti i risalti, le modanature e la *gradina*, mi sembra assolutamente uguale così nella vasca come nel piedestallo del 1506, che recava lo stemma del cardinal Giovanni de' Medici, che fu poi Leone X. Io non dubito che chiunque ha qualche pratica di tecnica scultoria, converrà che si tratta, in tutto e per tutto, di una imitazione o almeno di una sopralavorazione del tempo di Leone X, fatta per conservare ai posteri un monumento che appariva già rovinato e minacciava logorarsi interamente.

In tal caso il marmoraio cinquecentesco, dove non riusciva più a leggere, avrà trascritto o risolcato alla meglio, senza pensare, povero diavolo, alle discussioni cui avrebbe dato occasione!

Il supporre, come di recente si è fatto, che il monumento sia antico, ma alterato in qualche parte da restauri, è già qualcosa. Io, d'altronde, non dico

che l'iscrizione non sia da studiare; dico soltanto che si deve tener conto che non si tratta più di un monumento originale e sicuro, ma di una riduzione o riproduzione tarda e malsicura, nella quale le parti incomprensibili corrispondono immancabilmente a gravi e sostanziali alterazioni.

II.

IL PRIMO DISEGNO DI DOMENICO TIBALDI PER LA PORTA DEL PALAZZO PUBBLICO DI BOLOGNA.

Nel 1572, i Bolognesi, così per celebrare Ugo Boncompagni, loro concittadino, divenuto papa col nome di Gregorio XIII, come per ringraziarlo d'aver subito concessa la demolizione della fortezza di Castelfranco, decisero di coniargli alcune medaglie e d'alzargli, nella loro piazza, una statua di bronzo (1). Però, se le medaglie si fecero presto, la statua procedette molto lentamente, poichè non fu modellata che due anni dopo e fusa soltanto nel dicembre del 1578. L'autore d'essa fu Alessandro Menganti, artista largo e forte di stecca, quanto indolente di carattere, morto nel 1594, trascurato dalla storia e dalla critica, benchè celebrato da Agostino Carracci «che soleva nominarlo il *Michelangelo incognito*, e soggiungeva che, siccome quegli si godeva vivendo vita quieta e innocente, così avesse avuto pensiero di far conoscere il suo valore, che Bologna ancor ella in eccellenza avria avuto il suo scultore! » (2).

Il fonditore fu Anchise Censori del pari bolognese.

Compiuta finalmente la statua, si pensò di collocarla sopra la porta del Palazzo Pubblico, architettata sotto Giulio III (1550-1555) da Galeazzo Alessi (3), già famoso per grandiosi lavori compiuti in Liguria e in Lombardia. Perciò, scrive l'Alidosi, « il 18 di febbraio dell'anno 1580 fu dato principio ad accomodare la renghiera sopra la porta del Palazzo con una balaustra di macigno, et un nicchio di bella architettura di Domenico Tibaldi (4) ».

Ora il caso ci ha fatto scoprire tra i disegni del Museo di Napoli, il primo progetto fatto per tale trasformazione e ampliamento del portale, dal Tibaldi stesso, il quale ci rivela come egli nell'attuarlo introducesse poi un mondo di cambiamenti. Le riproduzioni del disegno e della porta, quale tuttora esiste, rendono inutile ogni descrizione. Nullameno a noi piace richiamare l'attenzione e ragionare un po' sulle principali differenze che passano appunto tra il disegno e la porta. Non sappiamo se i triglifi e le metope dell'ordine dorico fossero tralasciate nel progetto unicamente *per semplificazione*. Il disegno, però, è così par-

(1) FRANCESCO CAVAZZA, *Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del Palazzo Pubblico in Bologna* (Bologna, 1888).

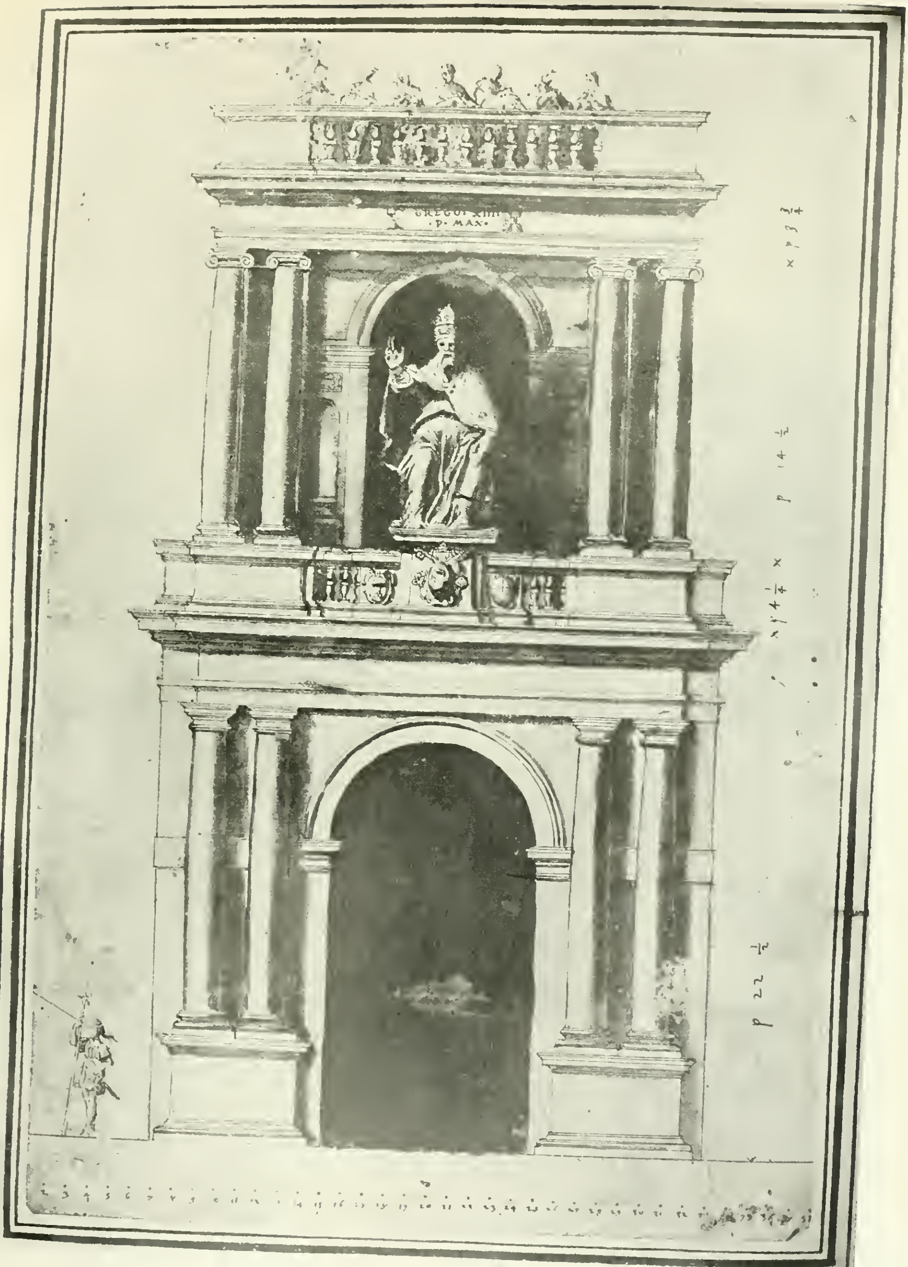
(2) C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice* (Bologna, 1841), I, 307.

(3) GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili di Bologna*, II (Bologna, 1869), p. 353.

(4) *Istruzione delle cose notabili della città di Bologna* (Bologna, 1621), p. 118, e MALVASIA, *Op. cit.*, I, 159.



Bologna, S. Stefano — Il « Catino di Pilato ».



Prima idea di Domenico Tibaldi per l'ampliamento della porta del Palazzo Pubblico di Bologna.
(Disegno nel R. Museo di Napoli).

ticolareggiato da lasciar supporre che la decorazione fosse aggiunta dopo, per arricchire la parte centrale dell'architettura. Il progetto non ha, in quel punto,



Bologna, Porta del Palazzo Pubblico dal 1797 al 1894.

balcone alcuno, quantunque accenni a due brevissime balaustrate ai lati della base della statua con gli stemmi del Papa, del Cardinal Legato Cesi e della Comunità di Bologna. Collocando, in seguito, qui il balcone, dapprima ideato in aggiunta all'architettura, il Tibaldi dovette rialzare la base della statua perchè

la sporgenza d'esso non venisse a coprirla. Infatti tale problema fu discusso allora, come risulta da una lettera dell'Ambasciatore Camillo Bolognini, il quale



Bologna, Porta del Palazzo del Pubblico dopo il 1894.

scriveva: desiderarsi che la statua sia posta « dietro, presso al muro, tanto alta però che l'aggetto della renghiera non impedisca la veduta della statua (1) ».

Il Tibaldi aveva dapprima, sulle colonne binate del secondo ordine - ionico -, collocata una trabeazione continua, ma poi la soppresse nel mezzo, lasciandola

(1) CAVAZZA, *Op. cit.*, 23.

unicamente sulle colonne, per fare largo a un secondo arco concentrico, utile certamente alla statua: intorno alla quale non solo volle maggior spazio, ma anche maggiore semplicità di linee, e a questo scopo soppresse le due piccole e inutili nicchie prima ideate ai lati del nicchione della statua. Troppo grande però è il timpano curvilineo col quale risolvette il coronamento superiore dopo aver levato di lassù il balcone, e portatolo invece, come si è visto, sul piano dorico.

Altri confronti farà il lettore. A noi piace ricordare come quel balcone fosse destinato a una specie d'orchestrina del Magistrato, che dilettava il pubblico raccolto nella sottoposta piazza. L'Alidosi scrive: « Sulla ringhiera suonano otto trombetti con trombe d'ottone, e il gnaccarino (2); poi otto musici con corneti e tromboni a' 22 hore l'estate et l'inverno alle 23, uso antico, et dall'anno 1311, e dette trombe erano d'argento nel 1356; e vi era nove trombetti, et un gnaccarino, et alcuni pifferi ». Questi ultimi però presero man mano sopravvento, sì che Andrea Calmo, descrivendo una sua visita a Bologna, diceva, estasiato, nello stesso sec. XVI: « Ma che alegrezza se alde tutto el zorno de quei pifari de la Signoria, che sona in cima a un pergolo del palazzo un'hora de longo! (3) » Ed è veramente interessante vedere come il Tibaldi abbia senz'altro disegnato, in quel balcone, sette figure in atto di suonare!

Dobbiamo poi ritenere che, proprio per tale destinazione, il Tibaldi fosse invitato ad abbassare sul piano inferiore il balcone stesso, perchè la grande altezza da terra, in cui l'aveva posto nel progetto, avrebbe tolto all'ammirata orchestrina efficacia e successo.

Porta e statua, salvo leggeri ristauri e mutamenti, rimasero, così come le aveva sistemate il Tibaldi, fino a quando i moti della rivoluzione francese indussero il Magistrato a mascherare Gregorio XIII da san Petronio, ciò che fu deciso nell'ottobre 1796, e fatto sul principio dell'anno successivo, surrogando al triregno la mitra vescovile e appoggiando un pastorale alla destra benedicente.

Riproduciamo qui una interessante fotografia del 1870 che mostra appunto papa Gregorio travestito da san Petronio per iscampare a un probabile tumulto popolare!

Ma al timore successa l'indolenza, nessuno più, per un buon secolo, pensò di liberare, dagli imposti arredi, il glorioso riformatore del calendario e a ridargli la dignità pontificia; cosicchè solo nel 1904 gli furono levati pastorale e mitra, e gli fu rimesso il triregno, tanto nobilmente, da lui, in vita, portato.

III.

LE CROCI NEI PAVIMENTI.

Nel rifacimento, che s'intendeva fare, e si fece in prova, del pavimento a musaico dell'abside d'una chiesa del sec. VI, fu messa una croce. Ciò bastò, perchè alcuni critici insorgessero affermando che mai una croce al mondo si [illegible] vista in un pavimento, soggetta allo sfregamento dei piedi umani!

(2) [illegible]atore li *nacchere* o *gnacchere*, ora dette *timpani*.
(3) *Lettere* (Torino, 1888), p. 331; RICCI, *I teatri di Bologna* (Bologna, p. 1888), pag. XII.

Di fronte allo scalpore, ci piacque d'interrogare in proposito diversi studiosi dell'arte cristiana: Orazio Marucchi, fra gli altri, e Adolfo Venturi, i quali, pur dichiarando di non aver mai studiata partitamente la cosa, si sentivano però sicuri d'aver vedute croci in pavimenti di chiese, nullostante la notissima disposizione del *Digesto*, la quale dice: *Nemini licere vel in solo, vel in silice, vel in marmoribus humi positis, signum Salvatoris Christi insculpere, vel pingere* (1).

È chiaro anzi che tale minaccia dovette esser mossa per ovviare ad un abuso, com'è chiaro che le riconferme di quella proibizione, fatte in seguito da

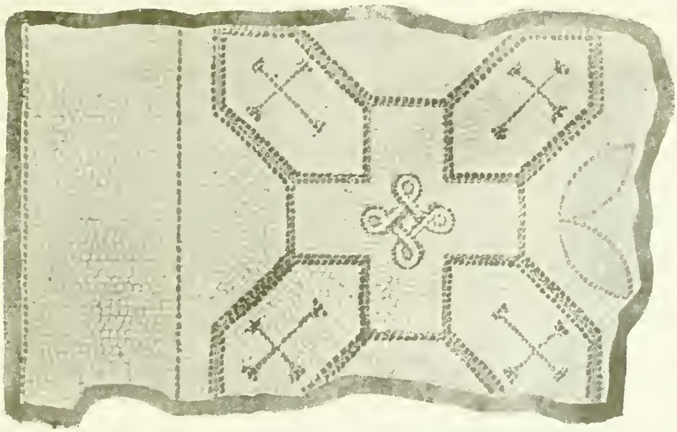


Fig. 1. — Croci nel pavimento a musaico del sec. V, sottoposto al piano della Basilica Eufrasiana a Parenzo.

Lodovico IX re di Francia, da Pio IV e da san Carlo Borromeo, in un sinodo confermato da Gregorio XIII, sono altrettante prove che l'abuso continuava!

Ma a parte tali riflessioni storiche, certamente validissime, diremo che, risovvenendoci, durante le visite dei monumenti, dell'agitato problema, cercammo e trovammo tale un numero di croci nei pavimenti delle chiese e più spesso delle absidi d'ogni tempo, da abbandonare stanchi l'oramai inutile ricerca.

E a derimere ogni discussione non tenemmo, nè teniamo conto delle croci forse casualmente create dall'ornamentazione, come quella del Duomo di Monreale, nè di quelle grandi o piccole che si veggono scolpite sulle lapidi sepolcrali terragne. Tenemmo conto soltanto delle vere e proprie croci, messe esclusivamente come tali, nei pavimenti e sino nei selciati delle piazze, davanti la porta principale delle chiese, come, ad esempio, in Bormio.

(1) Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, *XVII* (Venezia, 1842), p. 232; Eugenio Muntz, *Les pavements historiés* negli *Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen âge* (Parigi, 1887), p. 47; Camille Enlard, *Manuel d'archéologie française*, I (Parigi, 1902), p. 722.

Nel piano dell'antica chiesa di Parenzo (1) sottoposto per quasi un metro a quello della basilica eufrasiana e riferito all'esordio del sec. V è una folla di croci latine (fig. 1).

Poi ricorderemo — senza salire ai tempi moderni, e restando all'arte bizantina e alle arti collegate ad essa come la romanica e la normanna — le due croci presso l'altare maggiore di S. Balbina in Roma (fig. 2); quella nell'abside di



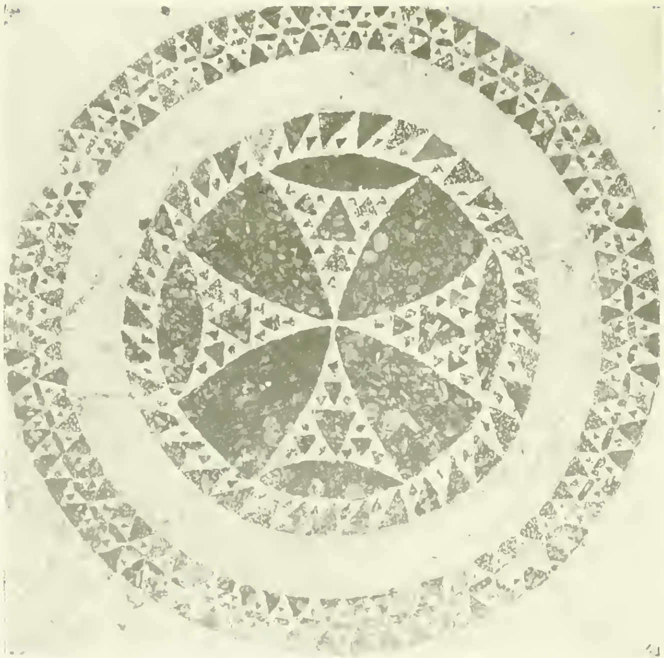
(Fot. Carboni).

Fig. 2. — Croce nel pavimento dell'abside di Santa Balbina in Roma.

S. Lorenzo fuori le Mura, pure di Roma (fig. 3) e quella che *splende* nel bel mezzo della chiesa degli Ottimati a Reggio Calabria (fig. 4) ecc. ecc.

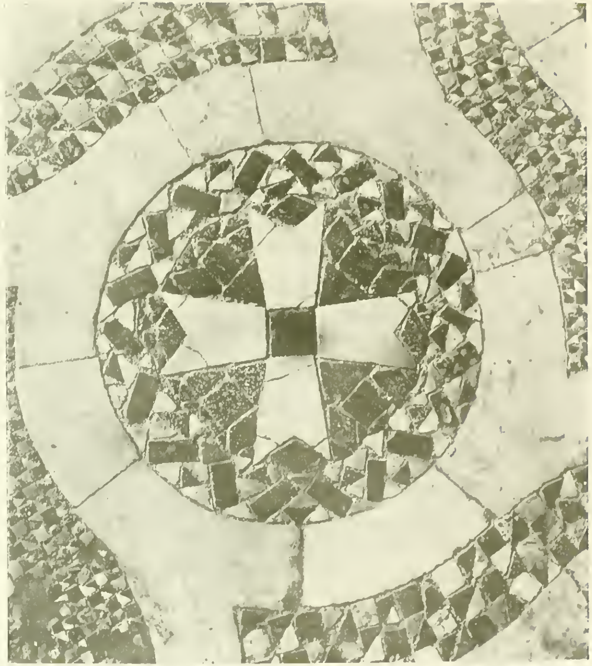
Che se poi si volesse un esempio, metti caso, più vicino al luogo dove si intendeva fare da poco la proposta croce, e se si desidera nella stessa città e magari nella stessa chiesa, ricorderemo, che due anni or sono, scoprendosi il vecchio pavimento a musaico della chiesa di S. Vitale in Ravenna apparve precisamente una croce! (fig. 5). Quanta malinconia allora nel campo di quegli archeologi! Le si gettarono sopra, la squadraron d'ogni lato e in ogni luce per vedere se poteva esser solo apparente..... Guardarono quante tessere potevano essere originali e quante lavoro di vecchi restauri!

(1) William Gerber, *Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens* (Dresda, 1912), p. 43.



(Fot. Carboni).

Fig. 3. — Croce nel pavimento dell'abside in San Lorenzo fuori le Mura. Roma.



(Fot. Valbusa).

Fig. 4. — Croce nel centro del pavimento nella Chiesa degli Ottimati. Reggio Calabria.

Tutto vano: croce era, e rimase ed è, a dimostrare, insieme a troppe altre, che la loro teoria è definitivamente spacciata.

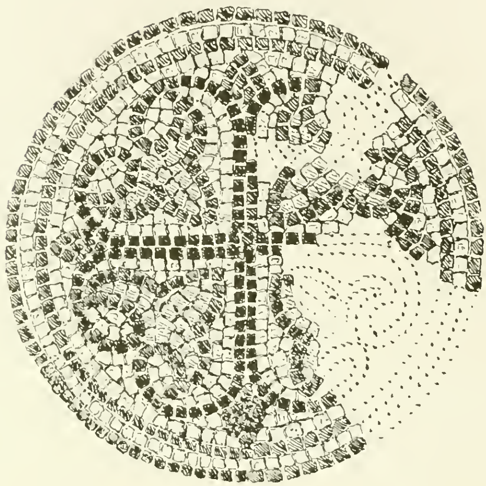


Fig. 5. — Croce nel musaico pavimentale di San Vitale a Ravenna.

È vero che poi dal nuovo pavimento in prova ci piacque levare la croce, ma solo in omaggio alla legge promulgata nel 427 dai piissimi imperatori Teodosio e Valentiniano!

CORRADO RICCI



Croce nel pavimento di S. Pietro. in Tivoli.

MONUMENTI D'ARTE DELLA PROVINCIA ROMANA.

STUDI E RESTAURI.

(*Continuazione vedi numero precedente*).

Viterbo.

La Domus Dei. — Visconte Gatti della nobile famiglia dei Brettoni, benemerito cittadino viterbese, volle fondare nella sua città un ospedale e scelse il luogo incontro alla chiesa di S. Maria di Gradi, fuori della porta detta allora di S. Sisto, ora Romana. Demolite le case che sorgevano in quel punto si diede ad elevare un grosso edificio tuttora esistente; un fabbricato con tetto a capanna, contenente due vaste corsie sovrapposte, con larghe finestre, aperto sulla strada romana, incontro al santuario di Gradi, i cui monaci incaricò di provvedere all'assistenza dei poveri (1). La costruzione fu fatta nel 1292; nel 1303 decorò poi la facciata dell'Ospedale, a cui aveva imposto il nome di *Domus Dei*, con pitture e con un bassorilievo. Questo rilievo (fig. 1) che esiste ancora oggi è degno di illustrazione; rappresenta la Madonna col Bambino in braccio, seduta in trono sotto una edicola gotica; un santo nimbato, di minori dimensioni della Madonna, presenta a lei raccomandandoli i fondatori dell'ospizio, Visconte Gatti e Teodora Capocci sua moglie, inginocchiati ed oranti. A destra dell' edicola ne è dipinta un'altra a fresco, sotto la quale sta un angelo; il busto di un altro angelo si vede al disopra dell'edicola marmorea. Le basi di questa portano uno scudetto con lo stemma dei Gatti: tre barre orizzontali. Al disotto del rilievo un'iscrizione ce ne dà la data:

« ✝ A . D. MCCLXXXXII . Dominus . Visconte . Gattus . Milex .
Viterbiensis . De . Britonibus . Edificavit . Et . Do
Tavit . De . Bonis . Suis . Istud . Hospitale . Quod .
Voluit . Nominari . Domus . Dei . Pro . Remissio
Ne . Peccatorum . Suorum . In . Subsidium . Paupe
Rum . Qui . Orent . Deum . Pro . Ipso . Et . Pro . Anima . Uxoris .
Sue . Quod . Eis . Miserere . Dignetur .
Opus . Autem . Istius . Imaginis . Fieri . Fecit . Dictus .
Milex . Sub . Anno . Domini . Millesimo . Trecentesimo . Tertio. »

Il rilievo che è uno dei rari esempi di scultura trecentesca a Viterbo, ha forme schematiche nel panneggio; lo direi ispirato da modelli oltramontani, se pure non è opera di qualche maestro borgognone. Anche certi particolari del costume, come la berretta che porta in capo la Madonna, non trovano riscontro nell'arte nostrana (2).

(1) CESARE PINZI, *Gli ospizi medioevali e l'Ospedal Grande di Viterbo*. Viterbo, 1893, pag. 100.
(2) Il bassorilievo con le pitture viene in questi giorni distaccato dal posto e trasportato nel Museo Civico, ceduto in deposito perpetuo dai proprietari della *Domus Dei*, signori Carletti.

Nel secolo XIV i frati Domenicani costruirono un cavalcavia tra il loro convento di Gradi e la *Domus Dei*, nella quale per mezzo di questo arco si penetrava per una porta posta al disopra del bassorilievo. La facciata della *Domus Dei* era decorata di pitture, che sono scomparse sotto l'imbiancatura, e così pure l'arco. In un manoscritto di iscrizioni viterbesi, conservato nella Biblioteca Comunale (N. 43) leggiamo: « *Da notarsi che nel fine del detto arco*



Fig. 1. — *Viterbo*, Domus Dei - Bassorilievo del 1303.

verso Viterbo vi è il miracolo di S. Michele Arcangelo nella grotta di Monte Gargano quando vi andò nella grotta di detto santo il bue a refuggiarsi, che non ostante il detto luogo immune il di lui persecutore tirolli la frezza onde il Santo fè quella indietro tornare con percuotere lo stesso che la tirava, di più vi era registrato il breve di Bonifazio nono sopra l'indulgenza per la festa di Maria sempre Vergine Annunziata ».

Queste pitture dovevano trovarsi nell'arco; sulla facciata ancora sotto la imbiancatura, per essere i contorni fortemente graffiti, si riconoscono le varie rappresentazioni che v'eran dipinte in tanti scomparti: l'Annunciazione, la Presentazione al Tempio, la Trasfigurazione (?), la Crocifissione. Per quanto è possibile giudicare dei contorni e dalla forma delle architetture che appena si intravede, le pitture rimontavano al secolo XIV, e potevano convenire alla data del 1303.

In basso nella facciata si vedono ancora due finestrine gotiche lobate.

Ex-Convento del Buon Pastore. — Il convento del Buon Pastore nel centro della vecchia città, soppresso nel 1909, si compone di un gruppo di edificii di varie epoche, dal XV al XVII secolo. Il convento fu fondato solo nel 1624 da

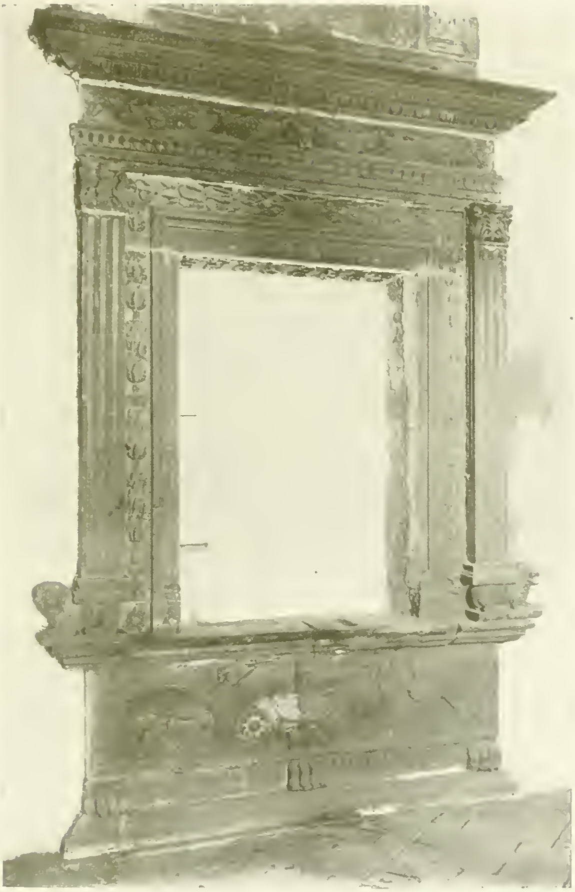


Fig. 2. — *Viterbo*, Ex Convento del Buon Pastore - Edicola (Sec. XV).

Federico Paulone, che gli assegnò le proprie case con suo testamento del 7 ottobre 1624; la pia fondazione fu approvata da Urbano VIII nel 1632. Le case però che costituirono il monastero erano più antiche, appartenute già alla nobile famiglia Paci, il cui stemma (una colomba con un ramo d'olivo nel becco) si vede anche oggi in alcuni architravi di porte, e nei soffitti, (1). Il convento

(1) Debbo le notizie alla cortesia dell'illustre Prof. Cesare Pinzi, che vivamente ringrazio.

in gran parte rovinato non ha più alcuna importanza artistica, ma in esso si conserva un vasto salone adorno di pitture di grande interesse. La sala al primo piano dell'edificio ha forma rettangolare e misura m. 6 × 12. La porta di accesso è incorniciata da eleganti stipiti marmorei che portano nell' architrave uno stemma quattrocentesco con tre cipressi separati da una banda trasversale. Il soffitto è a lacunari di legno che lasciano vedere, sotto un'imbiancatura



Fig. 3. — *Viterbo*, Ex Convento del Buon Pastore
La Verginità (Sec. XV).

moderna, decorazioni dipinte e messe ad oro, con motivi araldici e ghirlande: al centro è appeso un quadro che porta uno stemma con la colomba dal ramo d'olivo, insegna della famiglia Paci. In una delle pareti lunghe è posta una edicola o lavabo, in peperino locale (fig. 2), composta di una base in cui sono scolpiti due cigni ai lati di un vaso di fiori; al disopra si elevano i pilastri laterali scanalati poggianti sul dorso di due leoncini e sostenenti un architrave ornato di ghirlande tramezzate da vasi e dallo stemma coi tre cipressi. Nel sott'arco dell'edicola vi è una decorazione a lacunari con rose dorate.

Tutto all'intorno della sala corre un fregio (figg. 3–5) dipinto a fresco, formato da tanti scomparti o nicchie separate le une dalle altre per mezzo di candelabri a fogliame e pilastrini scanalati a monocromato. Superiormente gira

una piccola fascia che porta mensoline dipinte, collegate da ghirlande, le quali fingono di sostenere le travi del soffitto. Nelle nicchie sono dipinte delle figure allegoriche, femminili, sedute in cattedra su fondo nero.

Cominciando dall'angolo sinistro si vede la Sobrietà, il cui nome è dipinto sul fondo, ai due lati della figura: SOBRIETAS. È una donna in tunica bianca e manto rosso, che porta la destra al petto, e con la sinistra accenna ad un'aquila che tiene tra gli artigli una lepre. Segue in un'altra nicchia l'Onestà: HONESTAS, donna che tiene sulle ginocchia un piccolo animale che si protende verso di lei. La terza nicchia contiene l'imagine della Autorità: AUTORITAS, donna in tunica grigia e manto giallo, che tiene nella destra



Fig. 4. — *Viterbo*, Ex Convento del Buon Pastore – Affreschi con figure allegoriche.

levata due chiavi e nella sinistra uno scettro; a terra, ai lati, son collocati una corazza, una scure, una spada e un elmo. La Perseveranza, nella nicchia seguente: PERSEVERANTIA, col capo coronato, vestita di tunica gialla e manto rosso, tiene nella destra un quadrante e la sinistra poggiata sul ginocchio. Sulla cattedra su cui ella siede è dipinta, a sinistra, una fontana marmorea a doppia vasca. Tutte queste figure occupano la parete di fronte all'ingresso.

Continua il fregio sulla parete seguente, in cui è posta l'edicola sopra descritta; ma in questo lato mancano tre delle nicchie, scomparse sotto lo scialbo in recenti restauri della sala. Proprio al disopra del lavabo corrisponde la figura della Verginità: VIRGINITAS, fanciulla vestita di bianco, coronata di rose, la quale con un grosso pettine ravvia la criniera di un unicorno, dal pelame giallastro che poggia con le zampe anteriori sul grembo di lei. In un'altra nicchia la Giustizia: IUSTITIA, assai guasta, tiene nelle mani la spada e le bilance. Nella parete in cui s'apre l'ingresso vediamo la Speranza: SPES; donna che prega con le mani giunte verso il disco del sole; ad essa segue la Fede: FIDES, che porta la croce e un calice con l'ostia sacra. Segue la Carità: CARITAS, che allatta due bambini, mentre con la destra fa un gesto di protezione verso un gruppo di fanciulli inginocchiati accanto alla cattedra.

Nella parete seguente, in cui si aprono tre finestre, vediamo raffigurate la Temperanza: TEMPERANTIA, che versa acqua da un vaso in un altro; a

lei segue la Prudenza: PRUDENTIA, vestita di bianco, che tiene nelle mani un compasso e un serpente.

Segue la figura della Preghiera: ORATIO, tutta ridipinta in epoca posteriore e che a differenza delle altre sta in piedi e porta nella destra un turibolo. Viene nella nicchia seguente la Fedeltà: FIDELITAS, in tunica verde, che



Fig. 5. — *Viterbo*, Ex Convento del Buon Pastore
La Carità (Sec. XV).

lascia scoperte le braccia; ella accenna con la destra ad un cane. L'ultima nicchia ha la figura dell'Obbedienza: OBEDIENTIA, che tiene un bastone: innanzi a lei è inginocchiata una donna, e sulla cattedra sta dipinto un camello carico di legname.

Questo fregio che ha maggiore importanza iconografica che artistica, rimonta, a mio avviso, con il lavabo e tutta la decorazione della sala, agli ultimi decenni del secolo XV; potrebbe, con verosimiglianza collocarsi più specialmente tra il 1470 e il 1480. L'iconografia lo farebbe ritenere assai più antico, ritrovandosi in esso elementi che sono propri del Trecento; ma lo stile ci indica chiaramente la mano di un pittore locale che in qualche modo si ricollega a quel collaboratore di Lorenzo da Viterbo, che dipinse parte della parete di fondo della cappella Mazzatosta, in Santa Maria della Verità; ma è un maestro più rozzo, più

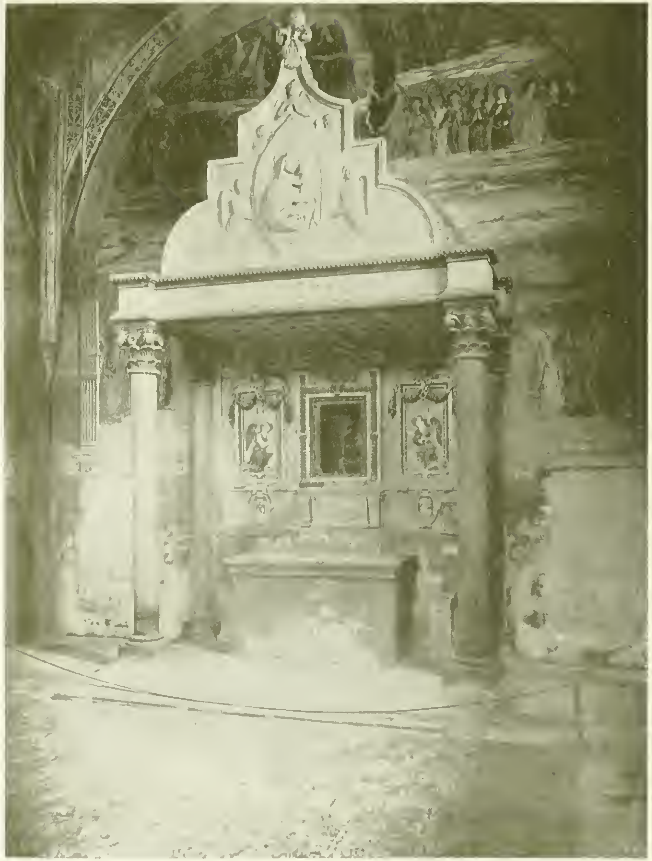


Fig. 6. — *Viterbo*, S. Maria della Verità. Cappella Mazzatosta - Altare (Pellegrino da Viterbo?).



Fig. 7. *Viterbo*, Museo Civico. Ciborio già nella chiesa della Trinità (Pellegrino da Viterbo?).

grossolano nel segno, meno accurato nel colorire. Non è improbabile che l'artista si sia valso di un codice miniato dei primi del Quattrocento, con figure di Virtù, provenente forse dalle province del nord d'Italia.

Lo scultore della cappella Mazzatosta. — Nella cappella Mazzatosta, in Santa Maria della Verità, famosa per gli affreschi che vi dipinse intorno al 1469 Lo-



Fig. 8. — *Viterbo*, Convento di S. Agostino
Portale del tempo di Pio II.

renzo da Viterbo, sulla parete di fondo sorge, al disopra dell'altare, un ciborio (fig. 6) formato da un architrave sorretto da colonne con capitelli a fogliame e sormontato da un fastigio marmoreo a linea spezzata e cuspidato. Questo fronte di marmo sembra male adattarsi all'architrave e alle colonne che sono in peperino locale; così che viene il sospetto che esso sia l'unica parte superstite di un intero baldacchino di marmo eseguito intorno al 1469, e che tutto il resto sia stato rinnovato nel secolo XVI inoltrato, quando si eseguirono le decorazioni in stucco che stanno al disotto del tabernacolo. In questa stessa occasione dovette scomparire l'antico altare che in una così ricca cappella sarà

(1) Tra queste decorazioni vedesi lo stemma della nobile famiglia viterbese dei Trimonni [illegible] patrona della cappella nel 1592, alla quale dove si può attribuirsi perciò il restauro

stato certamente eseguito in marmo e finemente decorato, mentre ora non v'è che un rozzo blocco di muratura, coperto da una mensa di peperino. La parte marmorea che forma il coronamento del tabernacolo porta nel centro, entro una mandorla, sorretta da due angeli, la immagine della Madonna a mezzo busto col bambino in braccio; al disopra della mandorla vedesi un busto di angelo con le mani giunte in preghiera e ai lati due teste di cherubini. Ca-



Fig. 9. — *Viterbo*, Convento di S. Agostino — Chiostro e Pozzo (Sec. XV e XVI).

ratteristici sono i manti dei due angeli dalle pieghe minute e tondeggianti, che ci richiamano quelle del tabernacolo già diviso fra la chiesa della Trinità ed il vecchio museo di Viterbo ed ora finalmente ricostruito (fig. 7) nel nuovo Museo che ha sede nella stessa chiesa della Verità. Giustamente fu notata la analogia tra questo tabernacolo e un gruppo di opere delle chiese romane, dovute ad Isaia da Pisa e ai suoi collaboratori, come le figure allegoriche del monumento del Cardinale Chiaves in San Giovanni in Laterano, un frammento del tabernacolo di S. Andrea nelle grotte vaticane, un lavabo nella sagrestia della cappella di Sisto IV in Santa Maria Maggiore, parte del monumento di Eugenio IV in S. Salvatore in Lauro (1).

Riconoscendo in quelle opere la mano di un collaboratore di Isaia da Pisa, L. Ciaccio ingegnosamente suppose che questi potesse essere quel maestro Pellegrino da Viterbo, che, secondo ci apprendono i documenti, lavorò al tabernacolo di S. Andrea. Il fatto di ritrovarsi a Viterbo un'altra opera che è

(1) L. Ciaccio, *Scultura romana del Rinascimento*, *L'Arte*, 1906, pag. 165-184; A. Venturi, *Storia dell'arte*, vol. VI, pag. 380.

indubbiamente della stessa mano, come il frontone del tabernacolo della cappella Mazzatosta potrebbe confermare l'ipotesi. Di Pellegrino da Viterbo si sa che nel 1456 lavorava in Roma, dove faceva bombarde pel papa. Tutte le opere che in Roma possono attribuirsi a questo maestro vanno riportate ad una data tra il 1455 e il 1465. Dopo questo tempo, se Pellegrino da Viterbo fu l'artista in questione, egli potè essere chiamato nella sua città natale da Nardo Mazzatosta, che voleva impiegare nella decorazione della sua splendida cappella i



Fig. 10. — *Viterbo*, Convento di S. Agostino
Chiostro grande.

più insigni maestri paesani: Lorenzo di Giacomo degno di figurare tra i più grandi pittori dell'epoca, e Pellegrino (?) resosi celebre per aver lavorato in Roma in monumenti così importanti. Il tabernacolo della cappella Mazzatosta dovette essere finito verso il 1469 con tutta la decorazione della cappella e a quella data si adatta anche assai bene il tabernacolo della Trinità che anche L. Ciaccio, giudicò eseguito tra il 1465 e il 1470 (1).

(1) *Loc. cit.*, pag. 177. Cade in errore L. Ciaccio, quando scrive che il tabernacolo dovette *incorniciare una sacra imagine, forse un presepio*, verso cui gli angeli scolpiti ai lati stanno in adorazione. Si tratta certo di uno dei soliti tabernacoli per l'ostia santa, che portano nel mezzo gli sportelli, e nei quali è comunissima nel coronamento la rappresentazione della [illegible] del Cristo con la croce e il calice, e sono poi di regola gli angeli oranti.

Convento di S. Agostino. — Qualche notizia sul convento di S. Agostino, anch'esso abbandonato di recente dalle monache per esser convertito in caserma. Sorge nella parte alta della città, presso la chiesa della Trinità, e si compone di varii edifici di diverse epoche: la parte più antica è del secolo XV; un portale bellissimo in peperino, del tempo di Pio II (fig. 8) con pilastri baccellati e capitelli compositi sostenenti la trabeazione nel cui architrave è la scritta PIVS PAPA S. vi dava accesso; è un interessante prodotto dell'arte viterbese, in cui accanto alle forme classiche del Quattrocento appaiono ancora vecchi motivi locali.



Fig. 11. — *Viterbo,* Convento di S. Agostino — Fontana (a. 1639).

Il portale dà accesso ad un piccolo andito che s'apre su un cortile con portico da un solo lato; nel mezzo sorge un puteale (fig. 9) con la sua mostra che porta nel fastigio la data del 1536 (2). A questa parte più antica ne fu addossata un'altra nel principio del secolo XVII, con un grande chiostro (fig. 10) che ha nel centro una fontana del 1639 (fig. 11). Un corridoio che dà accesso ad uno dei bracci del chiostro, ha in un angolo una nicchia decorata a stucco rustico, con una vaschetta rotonda che porta una scritta col nome di un Giovanni senese (?) fisico-chirurgo: IO. FRAN. SAN. FI. CHIR. PRESTAN. SIBI AC SVIS POSTERISQUE (3).

Merita appena che si faccia menzione del Coro decorato con pitture del secolo XVII, e della chiesa in cui sono alcuni altari di legno scolpiti, della

(2) A cura del sottoscritto il puteale fu trasportato nel giardino annesso al Museo Civico di S. Maria della Verità.

(3) Anche questa piccola fontanina fu trasportata nel giardino del Museo Civico.

fine del secolo XVI: sull'altare maggiore era una Presentazione al Tempio del pittore viterbese Bartolomeo Caparozzi, trasportata ora al Museo Comunale.

Opere di Antonio del Massaro detto il Pastura. — Su questo maestro, che dopo Lorenzo di Giacomo è il maggior pittore della scuola viterbese, richiamò



Fig. 12. — *Viterbo*, Palazzo Chigi — Antonio del Massaro detto il Pastura
Madonna col Bambino.

per primo l'attenzione Cesare Pinzi, il quale pubblicò interessanti documenti che valsero alla preparazione della buona monografia artistica dello Steinmann (1); completata questa dalle osservazioni dell'Egidi (2), e dal recente sicuro profilo che ne ha tracciato magistralmente Adolfo Venturi (3). Credo

(1) Pinzi, *Guida di Viterbo*, Appendice A; Steinmann, *Antonio da Viterbo*, München, 1901.
(2) *Archivio Soc. Rom. di Storia Patria*, XXIV, pag. 524, recensione allo Steinmann.
(3) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, p. 708-718.

utile aggiungere qualche nota complementare. Nell'atrio del Palazzo Chigi in Viterbo, entro un'elegante edicola del Rinascimento è una Madonna col Bambino (fig. 12) su fondo di paesaggio assai sommario, con montagne e alberelli; la Madonna veste manto turchino con risvolti verde prato, colore caro al Pastura, e tunica rossa; le carni hanno quel consueto colorito rosso mattone che dalla tavola di S. Maria della Verità, col Presepe, agli affreschi di Corneto è caratteristico del maestro, del quale troviamo pure i capelli a filamenti gialli come paglia. Il forte accento signorelliano ci fa attribuire la Madonna ad un periodo avanzato dell'artista, quando ad Orvieto e a Corneto aveva avvicinato il grande cortonese e subìto l'influsso di lui.



Fig. 13. — *Viterbo*, S. Maria della Verità, Antonio del Massaro — Orazione nell'Orto.

Gli stessi caratteri appaiono in un frammento di affresco con la Preghiera di Gesù nell'Orto (fig. 13), che era in una parete del braccio destro della crocera di S. Maria della Verità; adattandosi la chiesa a Museo Civico, esso venne distaccato per poter utilizzare la parete, e trasportato su tela; oggi è tra i dipinti della raccolta comunale (n. 69): vi si vedono solo due teste di apostoli addormentati, color rosso mattone, e rocce nel fondo su cielo turchino, Fu riconosciuto giustamente per opera del Pastura dall'Egidi; col quale non saprei convenire nell'assegnazione al maestro di un fregio a chiaroscuro con putti, vasi, uccelli, e i medaglioni dei quattro evangelisti, che è nella sagrestia di S. Giovanni dei Frati e di cui qui pubblico per la prima volta le riproduzioni (figg. 14-15). Sotto ai medaglioni stanno scritte e monogrammi relativi al fondatore della chiesa, Giovanni Battista Almadiano, di cui il Museo Civico conserva il magnifico busto robbiano: IO. B. AL.; B. ALM. AD.; I. BA. A.; e la data MDXVI sotto l'immagine di S. Luca. Questa data già parrebbe escludere la mano del Pastura, di cui sappiamo che il 19 febbraio dell'anno 1516 era già morto da qualche tempo; ma la esclude poi risolutamente lo stile, il colorito slavato, il modellato debolissimo, l'assenza delle note caratteristiche del maestro sopra notate. Siamo innanzi all'opera di un seguace che raggiunse però bella eleganza nei putti del fregio di sapore classico e quasi raffaellesco. Lo stesso maestro dipinse il paliotto della chiesa, con la Pietà (fig. 16), dai colori vivacissimi, quali il Pastura non ebbe mai.

Un altro seguace del Pastura, più debole, dipinse nell'absidiola destra della chiesa dell'Annunziata, in epoca più avanzata nel Cinquecento (fig, 17):

nella parte inferiore colori un Presepe, copiando liberamente dalla Natività del Pinturicchio in S. Maria del Popolo; nel catino Cristo entro una mandorla



Fig. 14. — *Viterbo*. Chiesa di S. Giovanni dei Frati — Fregio dei Frati del 1516.

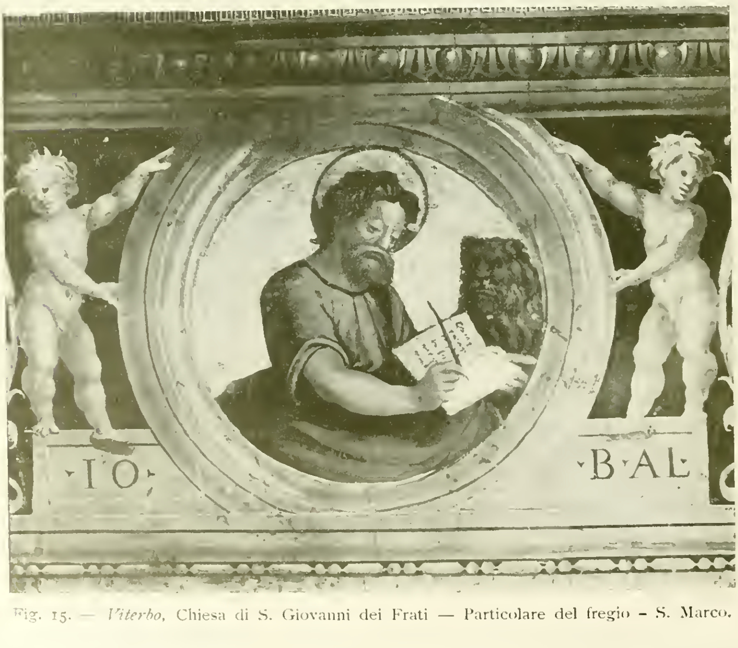


Fig. 15. — *Viterbo*, Chiesa di S. Giovanni dei Frati — Particolare del fregio - S. Marco.

tra due angeli; nei pennacchi dell'arco la Sibilla ERITEA (*sic*), e la CUMANA, nella prima delle quali copiò da Michelangelo abbastanza fedelmente la Sibilla

Delfica della Sistina. In un'abside a fianco colorì l'Assunzione della Madonna e nei pennacchi l'Annunciazione.



Fig. 16. — *Viterbo*, Chiesa di S. Giovanni dei Frati — Paliotto (Sec. XVI).



Fig. 17. — *Viterbo*, Chiesa dell'Annunziata — Affreschi (Sec. XVI).

Così nella scuola del Pastura, che dominò per mezzo secolo la pittura viterbese, si andavano introducendo elementi presi dall'arte romana: da Raffaello e da Michelangelo.

Antonio Muñoz.

NOTIZIE

Un affresco del XVI secolo di Scuola Umbra.

Riceviamo dall'Ispettore Lorenzo Fiocca: « In una casa colonica presso Ponte Pattoli (comune di Perugia), di proprietà del signor Enrico Paoletti di Pontefelcino, si conserva un affresco, fin'ora ignorato dai cultori d'arte, da attribuirsi ad artista di qualche valore che segue



Ponte Pattoli (Perugia): Affresco del 1501.

la maniera del Pintoricchio. Esso orna la parete di fondo di un rincasso rettangolare terminante ad arco semicircolare, contornato da ghiera ornata di un motivo a denti di sega. In origine il rincasso o edicola era all'aperto e, ricavato nel muro esterno della casa, formava una specie di maestà; venne poscia incamerato per la costruzione del nuovo fabbricato, il quale fu addossato al muro ove l'edicola attualmente si trova.

L'affresco in parola rappresenta la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia e fiancheggiata da due Santi. L'atteggiamento della Vergine, con la testa reclinata a destra, il suo tipo, con gli occhi distanti e grossi, il naso lungo dritto, con la punta tonda, la bocca stretta e umida, la tinta opalina e diafana del volto delicato e le pieghe del manto azzurro, richiamano le opere eseguite dal Pintoricchio nei primi anni del secolo decimosesto.

La trattazione tecnica dell'affresco in parola è molto accurata nel disegno, ma il colore non presenta vera energia di luci e di rilievi; le teste alate dei putti in alto, sono tondeg-

gianti e di espressione languida. A sinistra della Madonna è la testa superstite di S. Girolamo, a destra è un altro Santo dalla lunga e folta barba. Nella Madonna si riscontrano più particolarmente i tratti caratteristici del Pintoricchio, ma il colorito non è ancora vario e trasparente, il tratteggio delle carni non tanto ardito.

Negli sguanci del rincasso erano dipinti altri due Santi, e in quello di sinistra è la data del 1501 che coincide precisamente con l'anno in cui il Pintoricchio dipinse la Cappella Baglioni in Spello ».

TARANTO. — Arsenale. — Il 1° luglio 1913, esplorandosi un antico pozzo nel R. Arsenale di Taranto, si sono ricuperati alcuni interessanti frammenti architettonici, tra i quali è molto pregevole un fregio scolpito in pietra tenera, con una scena della Gigantomachia. Il fregio appartenne ad un monumento sepolcrale, ed è opera delicatissima, dipendente dall'arte ellenistica.

ROMA. — Castel S. Àngelo. — Il signor Pompeo Spinetti ha donato al Museo di Castel Sant'Angelo una pregevole raccolta di stampe, tra cui sono degne di nota alcune riguardanti Ostia, Albano Laziale, Tivoli, ville romane e posti interessanti e curiosi di Roma. Ha inoltre voluto arricchire la sezione topografica del Museo col dono di un grande quadro ad olio rappresentante il Campidoglio ed un piccolo dipinto che riproduce Piazza Colonna.

SIRACUSA. — R. Museo Archeologico. — *Incremento alla raccolta numismatica del R. Museo Archeologico di Siracusa durante l'esercizio 1912-13.* — Gli acquisti si rendono sempre più difficili, perchè mentre cresce sul mercato il prezzo delle monete, ne diminuisce la quantità.

	Oro.	Argento.	Bronzo.	Totale.
Greco-Sicule		33	29	62
Magna Grecia e Grecia	—	3	8	11
Romane	1	1	13	15
Bizantine	7	6	12	25
Sicilia. Evo Medio e Moderno		15	7	22
Malta	3	7	2	12
Totali	11	65	71	147

Di Siracusa si ebbero alcuni buoni tetradrammi dello stile di transizione e di quello bello, tra cui uno firmato da Eumeno; qualche bronzo recusso o contromarcato nuovo. Di Camerina il rarissimo didramma del tipo di Exakestida (Weil, *Künstlerinschiften*, tav. II, 9), ma colla sigla nuova ΓΙ. Di Leontinoi cinque bei tetradrammi, uno dei quali colla sigla Σ. Scarsa la messe medioevale; due quattrini inediti di Messina; e per Malta il da-4 zecchini di Em. de Vilhena, ed il da-10 scudi di Em. de Rohan, pezzi d'oro fior di conio.

Prospetto della tassa riscossa, durante l'anno finanziario 1912-1913 per l'ingresso ai Musei, alle Gallerie, agli Scavi e ai Monumenti del Regno.

Ancona	— Museo Archeologico	L.	88 —
Bologna	— Pinacoteca	»	6882 50
Ercolano	— Scavi	»	1960 50
Firenze	— Affresco del Perugino	»	1168 50
»	— Cappelle Medicee	»	38216 —
»	— Cenacolo di Andrea del Sarto	»	744 —
»	— Cenacolo di Fuligno	»	293 —
»	— Cenacolo del Ghirlandaio	»	389 50
»	— Cenacolo di S. Apollonia	»	575 —
»	— Chiostro dello Scalzo	»	203 50
»	— Galleria Antica e Moderna	»	29332 50
»	— Galleria Palatina	»	59348 50
»	— Galleria degli Uffizi	»	76757 —
»	— Museo archeologico e Galleria degli Arazzi	»	5114 50
»	— Museo Nazionale	»	32329 50
»	— Museo di S. Marco	»	25855 50
»	— Ascensore della Galleria degli Uffizi	»	4752 50

Mantova	Palazzo Ducale	L.	2377	
Milano	Cenacolo Vinciano	»	45236	—
»	Pinacoteca di Brera	»	36920	
Modena	R. Galleria e Medagliere Estense	»	454	
Monreale	Chiostro di S. Maria Nuova	»	8670	—
Napoli	Museo Nazionale	»	67597	50
»	Museo di S. Martino	»	20459	—
Palermo	Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio	»	2278	—
»	Museo Nazionale	»	5136	50
»	Chiostro di S. Giovanni degli Eremiti	»	4863	—
Parma	Museo di Antichità	»	1379	50
»	Pinacoteca	»	2137	50
Pavia	Certosa	»	20978	40
Perugia	Ipogeo dei Volumni	»	2463	50
Pesto	Tempii	»	4390	
Pompei	Scavi	»	195245	—
»	Anfiteatro	»	687	
Pozzuoli	Anfiteatro Puteolano	»	2767	50
Roma	Anfiteatro Flavio	»	5455	—
»	Castel S. Angelo	»	24911	
»	Foro Romano	»	39781	—
»	Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe	»	7511	50
»	Galleria Nazionale d'arte moderna	»	5159	50
»	Museo e Galleria Borghese	»	32165	50
»	Museo Nazionale Romano	»	23449	50
»	Museo Preistorico-Etnografico	»	2486	50
»	Museo di Villa Giulia	»	1873	
»	Palatino	»	31314	50
»	Terme di Caracalla	»	19505	50
S. Maria Capua Vetere	Anfiteatro Campano	»	177	50
Siracusa	Museo Archeologico	»	3987	50
»	Castello Eurialo	»	1497	75
Tivoli	Villa Adriana	»	14417	
Torino	Museo di Antichità	»	2894	50
»	Pinacoteca (*)	»	499	
Urbino	Palazzo Ducale	»	1356	—
Venezia	RR. Gallerie	»	50000	—
»	Palazzo Ducale	»	159533	—
»	Museo Archeologico	»	13010	—
		Totale L.	1.149.034	65

Roma, 16 luglio 1913.

N. B. — Tasse riscosse nell'esercizio 1911-912 L. 857.512 15.
— » » » 1912-913 » 1.149.034 65.

Tasse riscosse in più nell'esercizio 1912-913 L. 291.522 50.

(*) La Pinacoteca di Torino è chiusa da più mesi per lavori all'edificio.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



(Fot. Arti Grafiche di Bergamo).

DOMENICO TEOTOCOPULO detto il GRECO. — **San Francesco riceve le stimmate.**
Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.



NOTE D'ARTE.

I.

UN QUADRETTO DEL GRECO A BERGAMO.

Francesco Preziado, direttore dell'Accademia di Spagna in Roma, così scriveva, nel 1765, di Domenico Teotocopulo, detto il Greco per essere nato nell'isola di Creta: « In Toledo fiorì nel XVI secolo Domenico Greco così chiamato essendo tale, ma da ragazzo fu educato in Spagna, e si dice essere stato allievo di Tiziano. Le sue opere sono di un gusto assai buono attaccato al maestro; ma, sentendo dirsi da molti, che i suoi quadri parevano affatto di Tiziano, mutò la sua maniera in altra così ridicola e stravagante, che rende meraviglia il vedere, come un uomo, così buon pittore, diventasse, per un capriccio, così cattivo ».

Poco meno d'un secolo dopo, dal disdegno si passava alla considerazione, all'ammirazione, all'apoteosi; e precisamente, non per le opere del Greco dipinte sul fare di Tiziano o del Tintoretto, ma per quelle che il Preziado proclamava di maniera *ridicola* e *stravagante*. I suoi quadri nel mercato salivano a prezzi altissimi, e la critica d'arte s'occupava di lui in articoli e monografie ricche d'illustrazioni.

Io non so se oggi nella stima del pittore si siano alquanto oltrepassati i limiti; so, invece, questo: che la vivacità dell'espressione, l'intensità varia,

talora magnifica, del colore, la *modernità* del sentimento, l'influenza esercitata sulla pittura spagnuola, giustificano spesso gli odierni entusiasmi per le opere di lui; il passato deprezzamento delle quali derivava dal fatto che le si consideravano soltanto rispetto al disegno, spesso scorretto sino alla disperazione e nella lunghezza estrema delle figure tale da far pensare che gli occhi del Greco avessero la conformazione d'uno specchio verticalmente concavo. Ma,



Domenico Teotocopulo detto il Greco.
San Francesco riceve le stimmate. — Collezione Zuloaga.

ripeto, la potenza delle altre qualità fa sì che questo difetto quasi sfugga, e che, in caso, superata la prima impressione, nemmeno dispiaccia, anzi abbia in sè qualcosa di piccante, come certi cibi troppo maturi, ad esempio il gorgonzola che fa i vermi o la pernice un po' passata, due cose che mandano in sollucchero i veri buongustai!

Comunque, oggi i dipinti del Greco sono apprezzatissimi, cercatissimi e pagatissimi; sicchè lo scoprirne fa piacere ed interessa gli amatori d'arte. Ed io m'affretto a indicarne uno nella Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, derivatovi con la raccolta Lochis, e nel vecchio catalogo del 1881 assegnato a Tiziano!

Si tratta d'una tavoletta, larga 53 centimetri ed alta 40, con sopra dipinto san Francesco d'Assisi che riceve le stimmate e frate Rufino in basso, rovesciato indietro, con la sinistra alzata per riparare la vista dalla luce che scende

improvvisa dal cielo. La figura del santo allampanata, con le mani appuntite, la tunica alquanto sfilacciata, le frappe degli alberi, delle erbe, dei fiori, la forma delle rupi, non lasciano dubbio alcuno, trattarsi di lavoro del Greco. Basta confrontare questo quadretto con quello dello stesso soggetto posseduto da Ignazio Zuloaga per eliminare ogni titubanza; chè se poi qualcuno non si appagasse delle somiglianze, ma richiedesse la identità di alcune parti potremo



Domenico Teotocopulo detto il Greco. — San Francesco riceve le stimmate
(Dal « Greco » del Cossio, num. 100).

subito soddisfarlo indicandogli la figura di frate Rufino, la quale è, nei due quadri, precisamente identica, e resta, nelle sue linee generali, simile pure al san Rufino che si vede nelle *Stimmate* riprodotte, al numero 100, dal Cossio nel suo catalogo del Greco e da Kurt Skeinbart al num. 3 del *Greco und die Spaniche Mystik* (1).

Le opere del Greco non sono molte in Italia. Noi, perciò siamo lieti, dopo di averne procurate due alla Galleria Nazionale di Roma, di rivendicargliene oggi una terza nella magnifica Galleria di Bergamo.

(1) *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVI, fasc. 3 (Berlino, 1913), pag. 129.

II.

UN QUADRO DEL CERANO.

Gian Battista Crespi detto il *Cerano*, dal luogo (in provincia di Novara) dove nacque nel 1557, fu uno dei principali artisti lombardi fioriti tra la fine del sec. XVI e il primo terzo del secolo seguente. Purtroppo, poco si sa di lui perchè poco si è cercato ancora e scritto sulla pittura lombarda del seicento.

L'Orlandi nell'*Abecedario pittorico* dice che i suoi parenti « onestissimi », disperando di vederlo « laureato nelle scienze », l'applicarono alle belle lettere, alla retorica e alla filosofia, ma che poi dovettero lasciarlo andare a seconda del genio che lo chiamava « alla pittura, all'architettura, e alla prospettiva »; il Lanzi e il Ticozzi invece pensano che forse lo stesso suo avo Giovan Pietro, e Raffaello suo padre, e suo zio, pittori anch'essi, dovettero iniziarlo all'arte. I tre biografi s'accordano poi dicendo che fu mandato *giovinetto* a studiare a Roma e a Venezia, dopodichè si stabilì a Milano dov'ebbe la nomina di pittore di Corte (e fu adoperato assai dal cardinale Borromeo); dove lasciò opere pittoriche ed architettoniche apprezzabilissime, e dove morì a 76 anni.

In quale età dovette egli dunque andare a Roma e a Venezia?

Fra il 1575 e il 1590, quando, cioè, in Roma imperavano ancora i Michelangiolisti, e quando, in Venezia, su tutto, ardeva l'opera di Paolo Veronese e del Tintoretto. Ma che ha il Cerano degli uni e degli altri? Nelle sue pitture non si scorge, invero, nulla che possa nemmeno lontanamente ricordare i pittori mentovati. In esse, osiam dire, appare il *novarese* che sin dall'infanzia è stato richiamato al culto di Gaudenzio Ferrari, e se qualcosa di non lombardo è in lui, è da cercare in certa gentile vivacità coloristica che sembra derivare da Federico Barocci. Ad ogni modo, egli inizia per primo i campi argentini e le trasparenze cristalline che più tardi si vedono trionfare con Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnuolo, e da lui passare al Piazzetta e al Tiepolo.

Le sue pitture non sono molte, perchè l'attività sua fu divisa in infiniti rami dell'arte. Dipinge quadri e fa disegni per larghi ricami ecclesiastici, prepara cartoni da tradursi in iscolture e schizzi da tradursi in architetture. Col 1628 infatti, essendo infermo Fabio Mangone, il Cerano attende all'ufficio d'architetto del Duomo di Milano; poi, il 6 settembre 1629, soprintende a tutti i lavori di statuaria del Duomo stesso. Così trascura sempre più la pittura.

La Pinacoteca di Brera non ha infatti di lui (qualora si escludano due piccoli bozzetti derivati dalla raccolta Oggioni) che un solo dipinto, ma veramente mirabile. Più ricca è la Pinacoteca di Torino con quattro dipinti, due piccoli e due grandi, tra cui superbo quello in cui la Vergine concede a san Francesco d'accogliere nelle sue braccia il bambino Gesù mentre due altri santi, inginocchiati in basso, contemplano estatici. Ma poi fuori delle gallerie di quelle due città del nord d'Italia, nessun'altra raccolta governativa vantava, finora, opere del Cerano: nemmeno la più cospicua d'Italia, ossia gli Uffizi di Firenze.

Era desiderabile perciò che apparisse sul mercato qualcosa di suo, quando nel gennaio 1912 dalla nobile Carlotta Burlamacchi di Lucca fu proposto in



G. B. Crespi detto il Cerano.
Madonna col Bambino, santa Caterina, san Francesco, san Carlo Borromeo e Angeli.
Firenze, RR. Gallerie.

vendita al Ministero dell'Istruzione uno dei dipinti più belli, non solo del Cerano, ma di tutta la pittura lombarda seicentesca.



(Fot. Arti Grafiche di Bergamo).
G. B. Crespi detto il Cerano. — Madonna e santi. — *Torino*, R. Pinacoteca.

La somma che se ne chiedeva era enorme, e ciò derivava dal fatto che fino allora il quadro erasi ritenuto d'Antonio Van Dijck. Lo stesso prof. Enrico Ridolfi, direttore delle RR. Gallerie di Firenze, nella sua *Guida di Lucca* (Ivi, 1899; pag. 68) descrivendo la collezione del palazzo Manzi, aveva mostrato di accettare quel nome. La pratica da noi fatta nello studio dei pittori lombardi, durante un lustro, dirò così, di *convivenza*, con le loro figure, a Brera, ci con-

senti di riconoscere subito in quel quadro l'abile e felice mano del Cerano, e ci consentì inoltre di persuadere, con gli esempi, la proprietaria, che si trattava proprio d'un quadro dell'insigne maestro lombardo e non di Antonio Van Dijck!

La Madonna seduta in trono regge sulle ginocchia il Bambino che, mentre accarezza con la sinistra santa Caterina, accenna con la mano a benedire san Fran-



G. B. Crespi detto il Cerano. — Madonna e santi. — *Milano*, R. Pinacoteca di Brera.

cesco d'Assisi e san Carlo Borromeo. Tutt'intorno è diffusa una folla di deliziosi angeletti. Ma l'unita illustrazione ci dispensa da qualsiasi ulteriore descrizione.

Il prezzo estremo di lire quindicimila, a cui la proprietaria è discesa, è sotto ogni rapporto conveniente. L'ha riconosciuto la Sezione II del Consiglio Superiore d'Antichità e Belle Arti, come ha riconosciuto esser cosa veramente lodevole che opera di tanto pregio sia entrata nella collezione fiorentina, la quale, come abbiam detto, nulla aveva del Cerano.

CORRADO RICCI.

FRANCESCO DEL COSSA SCULTORE.

FRANCESCO del Cossa, secondo le ricerche del Venturi (1), venne in Bologna da Ferrara, dopo il 1470, quando cioè, sdegnato del trattamento del marchese Borso d'Este, che non volle riconoscergli alcuna superiorità sugli altri pittori, per i suoi mirabili freschi di Schifanoia, abbandonò quella corte per cercare altrove ospitalità più benigna. Tuttavia, le sue relazioni con Bologna debbono essere incominciate qualche tempo prima, poichè nel 1462 egli fu padrino di un figlio di Bartolomeo Garganelli, come si ricava dai libri battesimali: « 1462, 17 dicembre: Ludovicus f. Bartholomei de Garganellis et Margherite eius coniugis, de capella sancte Marie de Castello, n. die XV et baptizatus die XVII decembris: compatres d. Andreas Leo et Franciscus Cosse de feraria » (2). Non si può dubitare menomamente che questo Francesco del Cossa non sia il pittore, poichè se ne ha la conferma esplicita in un altro atto battesimale del 1476 per un altro figlio dello stesso Bartolomeo Garganelli: « 1476, febbraio: Iacobus Maria f. Bartholomei de Garganellis et Malgarite eius coniugis de capella sancte Marie, n. die ultimo ianuarii et baptizatus die XI februarii: compatres Iacobus a Liliis et Franciscus Cosse pictor » (3). Alcuni anni dopo, nel 1482, un altro figlio di Bartolomeo Garganelli fu tenuto al sacro fonte da Ercole da Ferrara (4), il successore del Cossa nell'intimità con la famiglia Garganelli e nell'opera decorativa della loro cappella in S. Pietro. È noto infatti che Francesco del Cossa morì in Bologna, ancora in giovane età, lasciando incompiuto il grandioso lavoro che, secondo riferisce il Lamo, riempì di meraviglia Michelangelo, avendo solo terminata la parte più difficile, cioè la volta,

(1) A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, in *Rivista storica Italiana*, Vol. II, a. 1885, pp. 689 e segg., e *Les arts à la cour de Ferrara*, in *L'Art*, Revue bimensuele illustrée. Paris, 1888, 15 febb. e 1 mars.

(2) *Libri battesimali della cattedrale*, Vol. I, a. 1462, c. 29, 17 dicembre. Ho desunto l'indicazione dal ms. Gualandi n. 2377, fasc. I, p. 13, esistente nella Bibl. Com. di Bologna.

(3) *Libri battesimali* cit., a. 1476, 11 febbraio. Si ricava dagli stessi libri che nell'aprile del 1475 Francesco del Cossa e Bartolomeo Garganelli furono compari di Marco Antonio di Giovanni Evangelista degli Arloggi.

(4) Cfr. Gualandi Michelangelo, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Serie V, p. 203, a. 1483 (correggi: 1482): Iohanes Baptista filius Bartholomei Garganelli et eius coniugis Margarite c. s. Marie de Castello, n. die 9 madii et baptiz. die 16 eiusdem: compater Hercules ferariensis pictor.

« dove pi[illegible] [illegible]aticose le cose son finte cum maestrevoli lontani et scurci cum circha vinte figure » (1).

Purtroppo, tutto andò perduto nella ricostruzione della Chiesa di S. Pietro nel 1605.

Rimane solo il marmo sepolcrale con l'effigie di Domenico Garganelli, che si trova ora nel Museo Civico di Bologna, Sala XII.

Ebbene, non esito ad affermare che questo monumento è un'opera egregia di scultura di Francesco del Cossa. Lo stile descrittivo, evidente nel modo ricco e ondulato di condurre le pieghe delle vesti, rivela un sentimento pittorico; il forte realismo indica la scuola ferrarese; lo studio scrupoloso del vero e la finezza del disegno denotano un grande artista; l'intimità tra i Garganelli ed il pittore cui fu affidata l'opera degli affreschi della loro cappella, designa in modo più preciso Francesco del Cossa.

Inoltre apprendiamo dalla lettera interessantissima di Angelo Michele Salimbeni a Sebastiano Aldrovandi, scritta subito dopo la morte di Francesco del Cossa, che questi fu non meno valente scultore che pittore (2); e nei due sonetti che i due amici si scambiarono per commemorare l'amico, egli viene chiamato *alto ingegno* per opere di stile o di pennello, paragonato a Timante e ad Apelle, non meno che a Policleto, a Fidia, a Scopa e a Prassitele. Anche senza questa esplicita testimonianza, tutta l'opera in pittura del Cossa è scultoria per la vigoria del rilievo e del chiaroscuro; e la figura giacente sulla lastra sepolcrale è scolpita con tale forza che, per quanto corrosa dal lungo stropiccìo dei

(1) Cfr. L. Frati, *La Morte di Francesco del Cossa*, in *L'Arte* di A. Venturi, a. III, fasc. V-VIII: ripubbl. in *Varietà storico artistiche* di L. Frati, Città di Castello, Lapi, 1912, pagg. 103-109.

La lettera qui riportata di Angelo Michele Salimbeni a Sebastiano Aldrovandi, conferma circa le pitture della capella Garganelli la notizia del Lamo che dice espressamente « la volta tutta dipinta di mano del maestro di Ercole da Ferrara, ch'ebbe nome Francesco Cossa: un otto faccie dove sono i quattro evangelisti e i quattro dottori della Chiesa accomodati a sedere, e sono tutti in iscorcio e fanno un gran bell'effetto, e nel resto del partimento vi sono accomodati molti profeti, e sopra la porta di dentro v'è una Nunziata come mezzo al naturale; ed il resto è come il naturale, opera molto notabile ». Meno laudativo è il giudizio del Lamo per gli affreschi delle pareti, eseguiti da Ercole da Ferrara; si può d'altronde supporre che l'invenzione e il disegno fossero già opera del Cossa.

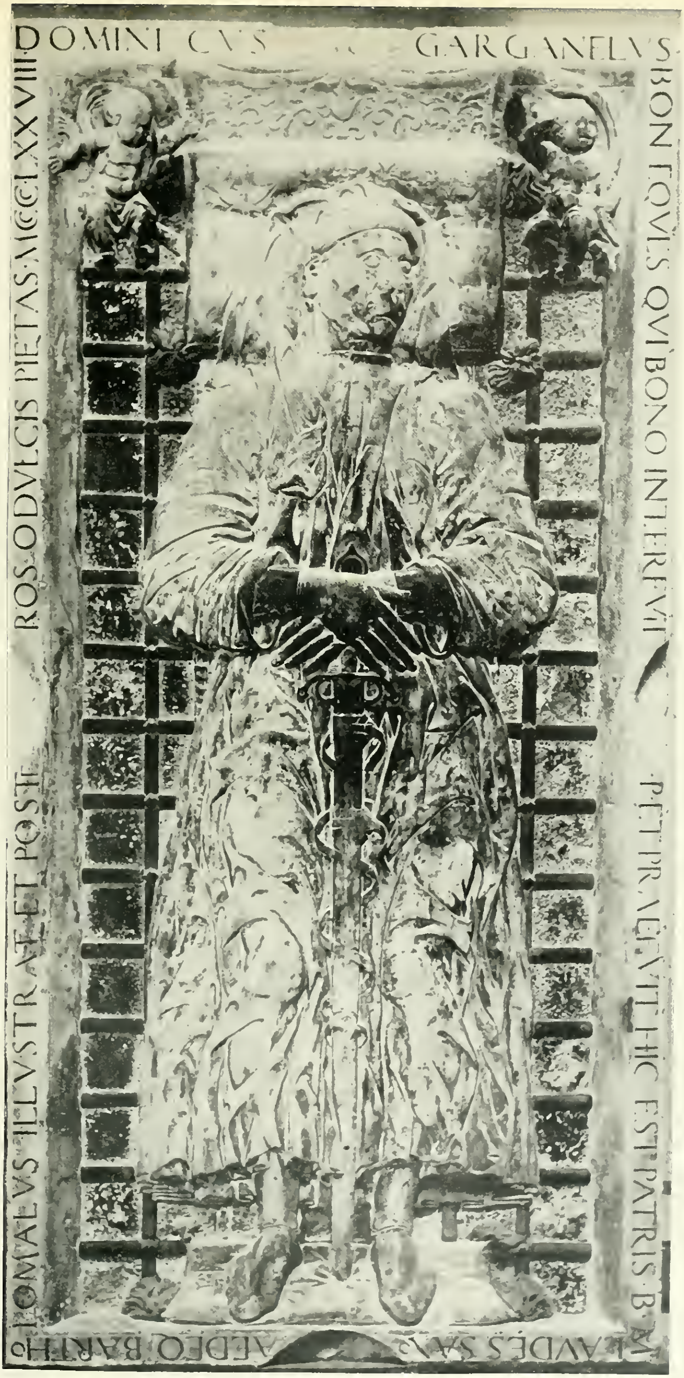
(2) « *Tacio di sua scultura che l'intelecto suo copioso n'era* », ricorda il Salimbeni all'Aldrovandi nella lettera su citata: e nel sonetto che fa seguito alla lettera aggiunge, dolendosi della Morte:

> Et se zià tolse Policleto e Fhidia
> Timante, Apelle, fè maggior diffecto
> Quando tolse da noi Francesco Cossa.

e l'amico risponde:

> S'el Ciel consentì mai ch'un alto ingegno
> Mostrasse ziò che può stile o pennello
> Francesco hebbe tal grazia, e fu sol quello
> Vago pictor e gran mastro al disegno,
> Tal che l'opere antiche hebbon za a sdegno
> Il far di Scopa e quel di Praxitello:

Si sa che nella sua giovinezza il Cossa colorì e fors'anche modellò alcune figure in terracotta [illegible] cattedrale di Ferrara. Cfr. Corrado Ricci, *Emilia e Romagna*; Collezione dell'Istituto [illegible] d'Arti Grafiche, Bergamo, 1911, p. 69.



FRANCESCO DEL COSSA. - **Monumento sepolcrale di Domenico Garganelli.**
Museo Civico di Bologna, sala XII.

piedi che avrebbe dovuto uguagliarne le linee, come fatalmente avviene per tutte le tombe terragne, rivela ancora l'arte maestra che l'ha creata (1).

Paragonata poi con le altre immagini che il pittore ci ha lasciato non può lasciar luogo a dubbi.

La figura distesa del cavaliere giace sopra una graticola di bronzo ben rilevata (2), poggiando la testa ed i piedi sopra cuscini che si affondano sotto il peso, e incrocia le mani sulla lunga spada dall'elsa di bronzo; il lucco ondeggiante circonda il capo e ricade ai lati sul petto; una veste dalle pieghe mosse lascia trasparire le forme delle membra e la corazza anch'essa di bronzo, che appare brevemente nel collo, da una stretta apertura sul petto, nei polsi ornati da disegni a fiorami di squisita semplicità ed eleganza. Questa connessione perfetta della pietra col bronzo, questa cura minuziosa dei dettagli fa subito comprendere che siamo di fronte a un'opera d'arte non comune.

Si osservino poi i due graziosi putti che seggono sui ferri superiori della grata, e si capirà che l'artista, nella semplice composizione di una tomba terragna destinata ad essere calpestata, ha introdotto un motivo originale per concetto e per sentimento; chè l'uno dei putti, quello a sinistra di chi riguarda, si protende e si affaccia mesto e rabbuiato per contemplare la figura giacente, e si appoggia con le due manine, per non cadere, alla lastra che fa cornice ed al tappeto che è sopra il cuscino; l'altro, invece, che è a destra, e tiene in una mano un lungo fascio di palme, porta la mano libera ai folti capelli ricciuti, in atto di disperazione, con la bocca distorta come per gridare aiuto.

Bastano questi putti, dall'ampia volta del cranio, con le labbra sporgenti e le caratteristiche pieghe agli angoli della bocca, di un tipo che il Venturi con parola incisiva ha ben definito « negresco » (3), per ricordarci subito il divino

(1) Domenico Garganelli, padre di Bartolomeo, fu degli Anziani nel 1457; creato cavaliere da Giovanni II Bentivoglio; morì nel 1478, come risulta dall'iscrizione scolpita sull'orlo della lastra marmorea: « Dominicus Garganellus, Bon. eques, qui bono interfuit p. et praeffuit hic est, patris bo. me. laudes saxo aedeque Bartholomeus illustrat at posteros, o dulcis pietas MCCCCLXXVIII ».

Il Frati ha creduto di fissare l'anno della morte di Francesco del Cossa nel 1477, desumendolo dalla lettera del Salimbeni all'Aldrovandi, non però dalla *data* di questa, ma dal titolo del codice (Bibl. Universitaria di Bologna 1614) che la contiene insieme a molte altre lettere e poesie scritte vicendevolmente dai due amici a Castello de Britti « dove stavano rifugiati per isfuggire i maligni influssi del contaggio ch'era nella città di Bologna l'anno MCCCLXXVII ». Ma il titolo del codice è evidentemente posteriore, scritto per ricordo da chi fece la raccolta, e non può servire per data di tutte le lettere: può forse indicare il principio della corrispondenza. Si sa poi dalle cronache che la peste infierì in Bologna specialmente nel 1478; e non è nemmeno detto che il pittore sia morto di peste. La data quindi e la causa della sua morte rimangono incerte.

Ciò debbo avvertire per aver agio di supporre che la tomba sia stata scolpita dal Cossa, dopo la morte di Domenico Garganelli, avvenuta nel 1478, quantunque non sia impossibile che il monumento sepolcrale sia stato eseguito, vivo ancora il committente delle opere della cappella. Così la lastra tombale con l'effigie di Bartolomeo Bolognini nella cappella in S. Petronio fu eseguita nel maggio 1400, come si ha dall'iscrizione, mentre gli affreschi sono posteriori al 1408.

(2) La graticola per letto sepolcrale è motivo abbastanza nuovo in Italia. Anche il cardinal Bessarione nel suo testamento del 1464, volle che il suo corpo fosse adagiato sopra una graticola di ferro. Cfr. *Compendio Historico* della Ven. Basilica dei SS. Apostoli di Roma descritto dal P. F. Bonaventura Malvasia, Roma, 1665, p. 38.

(3) Cfr. *op. cit.* in *Rivista Stor. it.*, p. 724, dove il Venturi descrive i quattro putti sedenti sugli angoli del carro trionfale di Minerva nell'affresco del *mese di Marzo* a Schifanoia. Anche

bambino che siede forte e serio sulle ginocchia della madre, nella tela del Cossa che è nella pinacoteca di Bologna. Anche la testa eretta del cavaliere arieggia quella dei santi così espressivi che sono a lato della Madonna nella stessa tela. Perfino le nappe del cuscino su cui posa i piedi la Vergine, i motivi classici degli ornati sono uguali nelle due opere.

Il Garganelli è rivolto lievemente a sinistra, e par ancora guardare coi grandi occhi dolenti, come quelli di Niobe, che il passo degli uomini non ha potuto accecare del tutto. Ancora appaiono i tratti della forte muscolatura del collo, con le corde iugolari tese e taglienti; la faccia ossuta e larga nel giro della mandibola, gli zigomi sporgenti, le labbra tumide, le orecchie grandi e ben costruite; le lunghe mani con le dita nodose, dove ancora si discernono le nervature e le ramificazioni delle vene; le pieghe della veste che s'intrecciano e si spezzano in linee verticose: tutta la figura è salda e diritta sulle forti tibie, con un'espressione un po' cruda e selvaggia, con un'efficacia realistica senza pari: si distingue di gran lunga dalle figure giacenti in simili lastre tombali, rigide ed uniformi.

L'opera, anche così logora e consunta, è in tutto degna del grande artista che studiò il vero, e fu audace e sicuro nel maneggio del pennello e dello scalpello; intagliata nel marmo ha resistito alla distruzione più che non l'opera affidata ai colori; e se ha subìto l'ingiuria incosciente del tempo e degli uomini, si è salvata almeno da quella cosciente del restauro: come vecchia moneta di buon conio conserva ancora tutta la potente originalità dello sbalzo.

Era attribuita fin qui a Nicolò dall'Arca o a Francesco di Simone; i due artisti soliti a citarsi per tutte le opere principali di scoltura in Bologna nella seconda metà del sec. XV. Ma un verismo più dolce e grazioso è nei putti di Nicolò dall'Arca; più greve, senza confronto, è il panneggio nelle sue figure, ma i putti alati di Francesco di Simone hanno sempre un carattere decorativo: reggono simmetricamente con le stesse movenze stemmi o ghirlande, come si può osservare nel monumento Tartagni in S. Domenico, ed anche in un rilievo che è nel Museo civico; sono putti dalle facce larghe ed appiattite; sorridono, ma senza espressione speciale. E la figura giacente del Tartagni è tutta chiusa nel manto sì che le forme delle braccia ricascanti sul petto sono appena accennate; i piedi, chiusi anch'essi nelle scarpe, poggiano rigidamente sul cuscino; solo il viso è modellato con forza, con quel senso di abbandono che l'artista fiorentino è solito a dare a tutte le sue imagini, con occhi semichiusi dalle palpebre pesanti che rivelano stanchezza e sonno. Questa del Tartagni è imagine della morte; dalla figura del Garganelli, diritta sui piedi nudi, balza la vita (1).

i motivi di ornato con fiori disegnati a spire si ritrovano nei freschi di Schifanoia, nelle parti architettoniche e nelle candeliere imitanti il bronzo, riprodotti con arte classica.

(1) Nel Medagliere medioevale del Museo Civico di Bologna si conserva un medaglione in bronzo con l'effigie di Domenico Garganelli, d'autore incerto. Cfr. A. ARMAND, *Les Medailleurs italiens de XVe et XVIe siècles*, Paris, 1883, vol. II, p. 171; e Paris, 1887, vol. III, p. 162. Nel diritto v'è il busto del Garganelli, senza barba, con la testa coperta dal lucco che cade sulle spalle; nel rovescio, un putto in piedi con la mano sinistra appoggiata sopra uno scudo, e nella destra un casco con cimiero. La somiglianza tra l'effigie di questa medaglia, e quella dello stesso personaggio scolpita nel marmo, mi fu fatta rilevare dal Dottor Lino Sighinolfi, ispettore dei monumenti medioevali del Museo. Nel viso ossuto e scarno in questa medaglia è forza l'incisione, studio dell'anatomia, larghezza di piani. L'attribuzione a Francesco del Cossa è probabile, ma io lascio la questione troppo sottile ai critici più competenti.

Non è possibile confronto alcuno tra il finissimo decoratore manierato e lo scultore che studiò l'anatomia del corpo umano e ne riprodusse in ogni minimo particolare la rude espressione.

Bologna può essere orgogliosa di possedere di Francesco del Cossa le opere più varie e caratteristiche; la tempera della Madonna della Mercanzia, il magnifico affresco di paesaggio roccioso posto per sfondo alla Madonna del Baraccano, l'ispirato S. Giovanni evangelista nell'occhio a colori della facciata di S. Giovanni in Monte, la tela dell'esangue S. Sebastiano nella cappella Vasselli in S. Petronio, e quest'avanzo di scoltura, tra le sue ultime opere, testimonianza dell'affetto intimo che legò l'artista ad una famiglia di mercanti, ricca e munificente, senza la vanità proterva dei principi, alla glorificazione della quale nella cappella in S. Pietro, egli attese con lo sforzo di tutta la mente « per conclusione del suo onore », quasi presentisse la morte con quel suo desiderio espresso di abbandonare poi il mondo, e ritirarsi a vita religiosa in un convento, a *42* anni!

L'arte di Francesco del Cossa, per merito del Venturi, è stata tolta dall'oblio; ma è tempo che l'uomo povero ed umile, il reietto dalle corti fastose, che pur egli allietò con le scene più vive, nemico degli onori, studioso e coscienzioso, veramente greco nell'anima anche senza l'imitazione diretta dei modelli antichi, che sentì così altamente dell'arte sua da poter rispondere a chi pretendeva di pagare i suoi affreschi a un tanto al metro: « io sono Francesco del Cossa: il mio avere studiato e il mio continuo studio meritano bene un premio alquanto maggiore a quello degli altri che non hanno tale studio », abbia veramente nella storia, tarda rivendicatrice, il posto superiore che gli spetta.

Francesco Filippini.

L'AFFRESCO SCOPERTO NELLA NUNZIATA D'AREZZO.

SORVOLANDO sulle indagini, ricerche ed assaggi che mi condussero alla scoperta di questo affresco, io credo sia utile fare una breve illustrazione di esso, e soprattutto la sua storia interessantissima, che è in relazione con curiosi intrighi dell' ambiente artistico aretino e con alcuni importanti avvenimenti politici del principio del cinquecento.

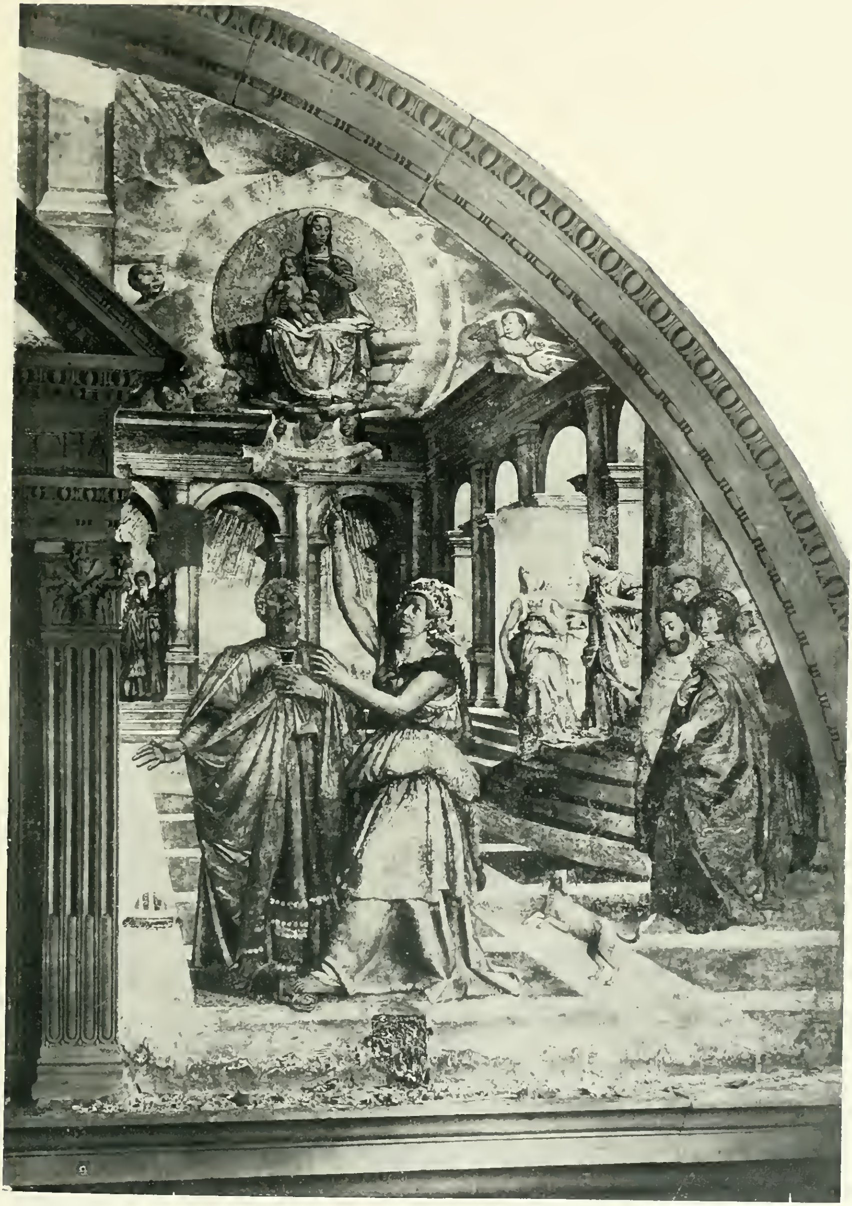
Il Vasari, che fu testimone di essi, ci dà su quella pittura numerose notizie, che io riporto quasi integralmente, essendo confermate da documenti.

Egli ci dice dunque (1) che « Niccolò (Soggi) se ne venne per lavorare in Firenze: ma veduto che le cose dell'arte di maggiore importanza si davano a migliori e più eccellenti, e che la sua maniera non era secondo il far d'Andrea del Sarto, del Puntormo, del Rosso e degli altri, prese partito di ritornarsene in Arezzo; nella qual città egli aveva più amici, maggior credito, e meno concorrenza. E così avendo fatto, subito che fu arrivato, conferì un suo desiderio a messer Giuliano Bacci, uno dei maggiori cittadini di quella città; e questo fu, che egli desiderava che la sua patria fusse Arezzo, e che perciò volentieri avrebbe preso a fare alcun opera che lo avesse mantenuto un tempo nelle fatiche dell'arte, nelle quali egli avrebbe potuto mostrare in quella città il valore della sua virtù. Messer Giuliano adunque, uomo ingegnoso, e che desiderava abbellire la sua patria, e che in essa fussero persone che attendessero alla virtù, operò di maniera con gli uomini, che allora governavano la Compagnia della Nunziata, i quali avevano fatto di quei giorni murare una vôlta grande nella chiesa con intenzione di farla dipignere; che fu allogato a Niccolò un arco delle faccie di quella, con pensiero di fargli dipignere il rimanente, se quella prima parte che aveva da fare allora, piacesse agli uomini di detta Compagnia ».

Questa allogazione fu fatta il 24 maggio 1527 (2) ed in essa fu stabilito che il Soggi dovesse avere terminato la pittura il 14 di luglio, e che egli non dovesse mettere mano agli affreschi della vôlta, se non quando la pittura della detta faccia di fianco fosse piaciuta ai Sindaci della Compagnia.

« Messosi dunque Niccolò (seguita il Vasari) intorno a quest' opera con molto studio, in due anni fece la metà e non più di uno arco, nel quale lavorò la Sibilla Tiburtina, che mostra a Ottaviano imperadore, la Vergine in cielo con il figliuolo Gesù Cristo in collo, ed Ottaviano che con reverenza l'adora; nella figura del quale Ottaviano ritrasse il detto messer Giuliano Bacci, ed in un giovane grande che ha un panno rosso, Domenico suo creato (3), ed in

(1) MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari*, Vita di Niccolò Soggi, vol. VI, pag. 23.
(2) MILANESI, *op. cit.*, vol. VI, pag. 24 in nota.
(3) Questi è il pittore Giuntalodi.



(Fot. Perazzo).

Nicolò Soggi. — La Visione d'Ottaviano. — *Arezzo*, Nunziata.

altre teste altri amici suoi. Insomma si portò in quest'opera di maniera che ella non dispiacque agli uomini di detta Compagnia, nè agli altri di quella città. Ben è vero che dava fastidio a ognuno il vederlo esser così lungo e penar tanto a condurre le sue cose; ma con tutto ciò gli sarebbe stato dato a finire il rimanente, se non l'avesse impedito la venuta in Arezzo del Rosso fiorentino, pittor singolare; al quale, essendo messo innanzi da Giovanni Antonio Lappoli pittore aretino e da messer Giovanni Pollastra, come si è detto in altro luogo (1), fu allogato con molto favore il rimanente di quell'opera: di che prese tanto sdegno Niccolò, che se non avesse tolto l'anno innanzi donna ed avutone un figliuolo, dove era accasato in Arezzo, se ne sarebbe subito partito ».

Per quanto il Soggi non mettesse addirittura due anni, come ci dice il Vasari, a finire quella pittura, pure sorpassò il termine stabilito del 15 luglio. Certo nel marzo del 1528 quell'opera era terminata, perchè il 22 di quel mese, essendo stato messo a partito nell'adunanza degli uomini della Compagnia della Nunziata se il Soggi dovesse proseguire il restante dell'opera, ossia la pittura della vôlta, fu stabilito a grande maggioranza di non fargli proseguire le pitture (2).



Dettaglio. – L'imperatore Ottaviano. – Ritratto di Giuliano Bacci.

Inoltre, forse per avere questi mancato agli obblighi del contratto, gli si rifiutò il pagamento dell'intera somma di 125 ducati ch'egli secondo l'allogazione avrebbe dovuto avere.

Per la determinazione del prezzo dell' affresco, il Soggi scelse per arbitro il celebre pittore di vetrate Guglielmo de Marcillat (3) ed in base al giudizio di questo, il Soggi ebbe soli 15 ducati.

L'allogazione delle restanti pitture fu fatta dagli operai della Nunziata al Rosso fiorentino per ducati 300, il 24 novembre 1528 (4).

Data questa allogazione, appena ebbi scoperto l'affresco del Soggi, si sperò di rinvenire nella vôlta e nella muraglia della parte anteriore della chiesa le pitture del Rosso ed io stesso (5) consigliai degli assaggi (che, mi si disse, furono fatti con esito negativo) per quanto fossi poco convinto dell'esistenza delle pitture del Rosso, perchè questa sembra esclusa dai seguenti brani della Vita vasariana di questo artista (6).

(Il Rosso)..... « si trasferì poi in Pieve a Santo Stefano a pigliar aria; ed unitamente in Arezzo, dove fu tenuto in casa di Benedetto Spadari; il quale adoperò di maniera, col mezzo di Giovanni Antonio Lappoli aretino, e di quanti amici e parenti essi avevano, che gli fu dato a lavorare in fresco alla

(1) V. *Vita del Rosso e Vita del Lappoli.*

(2) V. n. 2 pagina precedente.

(3) Mancini Girolamo, *Guglielmo de Marcillat.* Firenze, Carnesecchi, MCMIX, pag. 69.

(4) Archivio di Stato Fiorentino. *Patrimonio ecclesiastico.* Arezzo. Nunziata, filza CLXXXVIII, dal n. 1 al 3, fogli 65, 66: dal n. 4 al 6, fogli 80, 88, 93, 116, 117, 118.

Mancini, *op. cit.*, pag. 68.

Milanesi, op. cit., vol. V, 24.

(5) Del Vita, *L'affresco scoperto nella Nunziata d'Arezzo,* nella *Nazione* del 7 dicembre 1910.

(6) Milanesi, *op. cit.*, vol. V, pag. 164.

Madonna delle Lagrime una vòlta, allogata già a Niccolò Soggi pittore: e perchè tal maniera si lasciasse in quella città, gliele allogarono per prezzo di trecento scudi d'oro. Onde il Rosso cominciò i cartoni in una stanza che gli avevano consegnata in un luogo detto Murello, e quivi ne finì quattro. In uno fece i primi parenti legati all'albero del peccato, e la Nostra Donna che cava loro il peccato di bocca, figurato per quel pomo, e sotto ai piedi il serpente, e nell'aria (volendo figurare ch'era vestita del sole e della luna) fece Febo e Diana ignudi. Nell'altra, quando l'arca *foederis* è portata da Mosè, figurata per la Nostra Donna da cinque virtù circondata. In un altra, è il trono di Salomone (1) pure figurato per la medesima a cui si pongano voti, per significare quei che ricorrono a lei per grazia; con altre bizzarrie, che dal bello ingegno di messer Giovanni Pollastra, canonico aretino ed amico del Rosso, furono trovate; a compiacenza del quale fece il Rosso un bellissimo modello di tutta l'opera, che è oggi nelle nostre case d'Arezzo. Disegnò anco uno studio di ignudi per quell'opera che è cosa rarissima: onde fu un peccato ch'Ella non si finisse, perchè se egli l'avesse messa in opera e fattala ad olio, come aveva a farla in fresco, ella sarebbe stata veramente un miracolo; ma egli fu sempre nemico del lavorare in fresco, e però si andò temporeggiando in fare i cartoni per farla finire a Raffaello del Borgo ed altri, tanto ch'Ella non si fece ».



Dettaglio. – (Nel personaggio col berretto in testa è ritratto il pittore Domenico Giuntalodi).

Ed ecco come spiega il Vasari la ragione della mancata esecuzione di quelle pitture: « ma tornando all'opera ch'egli doveva fare alla Madonna delle Lagrime, gli entrò mallevadore di questa opera Giovanni Antonio Lappoli, aretino e amico suo fidatissimo, che con ogni modo di servitù gli usò termini di amorevolezza. Ma l'anno 1530, essendo l'assedio intorno a Firenze, ed essendo gli aretini per la poca prudenza di Papo Altoviti rimessi in libertà, essi combatterono la cittadella e la mandarono a terra. E perchè que' popoli mal volentieri vedevano i Fiorentini, il Rosso non si volle fidar di essi, e se n'andò a Borgo S. Sepolcro, lasciando i disegni dell'opera serrati in cittadella ».

Forse egli aveva idea di tornare in Arezzo a compiervi le pitture della vôlta della Nunziata, ma dopo una rissa, avvenuta nel Duomo di Sansepolcro nella quale poco mancò non lasciasse la vita « senza curarsi del lavoro di Arezzo o del danno ch'egli faceva a Giovan Antonio suo mallevadore, avendo avuto più di 150 scudi, si partì di notte e, facendo la via di Pesaro, se ne andò a Venezia » (2).

Per questo fatto il Lappoli si trovò a mal partito « e se gli amici, e particolarmente Giorgio Vasari, che stimò 300 scudi quello che avea lasciato

(1) Il disegno complicatissimo di questo cartone era nella raccolta Mariette e senza la descrizione del Vasari non se ne sarebbe certo compreso il soggetto.
MILANESI, *op. cit.*, V, 164, n. 3.

(2) MILANESI, *op. cit.*, V, 166.

finito il Rosso, non lo avessero aiutato, sarebbe Giovanni Antonio poco meno che rovinato, per fare onore ed utile alla patria » (1).

Questo periodo in cui si parla di opere terminate dal Rosso, potrebbe lasciare adito alla speranza di rinvenirle, se non fosse manifesto che il Vasari alludeva con le sue parole ai magnifici cartoni che rimasti per diverso tempo presso la Compagnia della Nunziata, furono donati poi da questa nel 1583 a don Giovanni de' Medici, figliuolo naturale del Granduca Cosimo I; e, da quel momento non se ne ha più notizia » (2).

Tornando alla pittura del Soggi (3), che misura circa quattro metri, occorre dire subito che non è un capolavoro e neanche un'opera da stare a paragone con quelle dei migliori artisti umbro-fiorentini contemporanei di quel pittore, ma, considerata nel suo complesso, essa apparisce assai pregevole.



Dettaglio. – La Madonna in gloria.

Il suo soggetto, molto raro, la rende interessante, e la sua importanza viene notevolmente accresciuta per il fatto che essa è l'unica pittura a fresco del Soggi che oggi ci rimanga; e la sua scoperta porta un contributo non indifferente per lo studio dell'arte di quel pittore che è troppo, ed immeritatamente, poco noto.

Il Vasari ci dice che il Soggi rappresentò in quell'affresco « La Sibilla Tiburtina che mostra ad Ottaviano imperatore la Vergine in Cielo col figliuolo Gesù Cristo » ; si può dunque fondatamente ritenere che il Soggi abbia tratto il soggetto della sua opera, dalla famosa « Leggenda aurea » di Iacopo da Voragine; in questa infatti, nel capitolo della *Natività*, è detto : « Per ricompensare Ottaviano di aver dato la pace al mondo, il Senato voleva adorarlo come un Dio. Ma il prudente imperatore sapendosi mortale non volle assumersi il titolo di immortale prima di aver dimandato alla Sibilla se il mondo vedrebbe nascere un giorno un uomo più grande di lui ». E il giorno della Natività la Sibilla, mentre era con l'imperatore, vide apparire in pieno giorno un circolo d'oro intorno al sole in mezzo al quale stava una Vergine di meravigliosa bellezza che portava un bambino nel suo seno, e la Sibilla, mentre si udiva una voce che diceva « Ara cœli », mostrò quel prodigio all'imperatore dicendo: « Quel Bambino sarà più grande di te ».

Basta guardare il dipinto per convincersi che proprio da questo passo il Soggi trasse l'ispirazione per la sua opera.

Un classico colonnato dorico, ritratto con mirabile prospettiva, conferisce un aspetto di grandiosità alla scena rappresentatavi e fa mirabile contrasto

(1) MILANESI, *op. cit.*, *Vita di Giovann'Antonio Lappoli*, VI, 12.

(2) MILANESI, *op. cit.*, V, 165.

(3) Ne fu fatto il restauro dal prof. Colmignoli a cura della Soprintendenza ai Monumenti della Toscana, la quale fece anche eseguire dal prof. Perazzo la riuscita fotografia che qui riproduciamo.

con la luminosità ed il tono vivido, miracolosamente mantenuto, dei colori della pittura. Tra le arcate del portico si intravede, appena accennato, un lontano paesaggio e gruppi di donne e uomini, ritratti in varî atteggiamenti, interrompono la monotona severità del fondo architettonico e movimentano graziosamente il quadro.

Belle e interessanti sono le teste e le figure dei personaggi raccolti in gruppo a destra, che sono evidentemente ritratti.

Il Vasari, come abbiamo visto, ci permette di identificare il pittore Domenico Giuntalodi allievo del Soggi « nel giovane grande che ha un panno rosso ».

Nella parte superiore dell'affresco, fra nuvole e teste di cherubini, mediocremente dipinti, spiccano su un disco d'oro le immagini della Madonna e del Bambino, ritratte, specialmente nei volti, meticolosamente; ma risentono molto della maniera secca e leccata del Soggi. Nel centro della composizione, campeggiano le figure della Sibilla e dell'imperatore Ottaviano.

La prima è una ben mediocre immagine, resa interessante dalla fantastica acconciatura del capo e della persona, adornata di decorazioni a pastiglia.

Bella è invece la testa, pitturata in scorcio, dell'imperatore, in cui è ritratta quella — come ci rende noto il Vasari — di messer Giuliano Bacci, insigne e mecenatesco patrizio aretino dell'epoca.

Parrà a molti strano l'atteggiamento della Sibilla — e più volte mi è stata chiesta spiegazione di ciò — che pone il piede sopra quello dell'imperatore, ma se si nota che essa tocca con la mano sinistra la spalla di Ottaviano, si comprende che fa ciò per formare il contatto ipnotico mediante il quale l'imperatore può vedere la visione celeste.

La pittura della Nunziata non è indice di un'arte nuova e vigorosa, ma è però una bella opera, in cui il temperamento del Soggi trasfuse il misticismo quattrocentesco, unito alla grandiosità del cinquecento.

Ma la fusione di questi due sentimenti vi risulta manchevole per lo spirito poco animatore del Soggi, pittore incapace, per la sua minuziosità, di assurgere alle bellezze delle opere dei maggiori artisti del suo tempo.

Quest'affresco non contrasta certo, per l'accuratezza con cui è eseguito, con l'asserzione del Vasari che ci dice che « fra molti che furono discepoli di Pietro Perugino, niuno ve n'ebbe, dopo Raffaello da Urbino, che fusse ne più studioso ne più diligente di Nicolò Soggi » (1), però, mentre manca di ogni arditezza di stile e di tecnica, non ha neanche i pregi delle altre pitture in tavola del Soggi, le quali, per la loro composizione e per la dolce e melanconica bellezza che le anima, sono opere interessantissime.

E ben fecero gli uomini della Compagnia della Nunziata, davanti alla prospettiva di veder decorata la volta grande della lor chiesa dal potente e vigoroso pennello del Rosso, ad impedire al Soggi di proseguire altre pitture a fresco, opere di un genere poco confacente alla sua indole e alla sua tempra d'artista.

Ma se il dipinto della Nunziata non è opera meravigliosa, è sempre però interessante testimonianza di un mancato, ma lodevole sforzo artistico, ed una bella espressione d'arte, degna d'esser tornata alla sua missione di bellezza.

Alessandro Del Vita.

(1) Milanesi, *op. cit.*, VI, 17.



Fig. 3. — Sodoma ed aiuti. — **La via del Calvario.** — *Roma*, S. Maria Maggiore.

PITTURE INEDITE DEL SODOMA E DEL BECCAFUMI.

Qualche tempo fa il conte Baudi di Vesme (1) pubblicò un quadro inedito del Sodoma nel Castello di Beauregard sul Lago di Ginevra. Si sapeva che il quadro rappresentante la *via del Calvario* (fig. 1), era stato restaurato prima da un tal Maseri pittore di Chambéry nel 1541; poi dall'Arpesani, restauratore della galleria di Torino fra il 1850 e il 1860. L'Arpesani, anzi, avea riconosciuto, a detta del Bruzza (2), che il quadro « che era di cinque tavole fu in antico scemato di due e diminuito pur anco nell'altezza, così che mancano i corpi di due delle teste accennate e andarono perdute altre due intere figure che erano nei lati ».

Il Baudi di Vesme mostrò di non credere all'affermazione del Bruzza che certamente si atteneva a quanto doveva avergli detto l'Arpesani stesso e affermò invece che « non v'è indizio alcuno che il quadro in origine fosse più largo nè più alto, sembrandomi esso, così come presentemente si trova, perfettamente equilibrato e ben completo ».

L'affermazione del Bruzza trova però una insperata conferma in un quadro rappresentante pure la *Via del Calvario* (fig. 2), ora in possesso del prof. Cesare Viazzi di Genova e che altro non è se non una buona copia antica del quadro del Sodoma nella primitiva forma e composizione. Che il quadro di Genova sia una copia dell'originale quadro del Sodoma non sembra dubbio per l'esagerazione di certi caratteri del Sodoma, per il colorito fosco e bituminoso, per certe stentatezze e scorrettezze dell'esecuzione; ma che sia una copia antica non v'è dubbio neppure poichè dal cartellino del quadro di Beauregard recante il nome del Sodoma e del Maseri si apprende che il quadro subì la trasformazione radicale nel 1541 (3); la copia di Genova è dunque doppiamente pregevole per la sua data da porsi prima del 1541 e per gli elementi che offre alla ricostruzione di una composizione del Sodoma.

La copia è fedelissima in tutta la parte centrale per il confronto che se ne può fare con l'originale e non v'è quindi dubbio che sia anche fedele nelle parti mancanti. Tutto quanto si vede nel quadro di Genova e non nell'originale è dovuto ai restauri radicali che il quadro ha subito: per ricondurre il quadro tagliato in alto e a sinistra a prendere l'aspetto di composizione origi-

(1) Al. Baudi di Vesme, *Un quadro inedito del Sodoma*, in *Miscellanea di studi storici in onore di A. Manno*. Torino, 1912.

(2) Bruzza, *Notizie intorno alla patria ecc. di G. A. Bazzi*, in *Miscellanea di Storia Italiana*. Torino, 1862, vol. I.

(3) Nel cartiglio è infatti la scritta: IO . AN . CAVALER – DE VERCEI 1500 – CV DE STRVCTA – FVISSET MASERIVS – REPARAVIT . 1541.

vale [illegible] tolti a destra gli avanzi della bandiera e della rupe vicino alla testa del manigoldo ed a sinistra si fece sparire quanto restava della figura dell'altro manigoldo che si trovava dinanzi alla figura della Vergine. Questi ritocchi che dovettero essere noti all'Arpesani ed al Bruzza tanto da poter affermare che il quadro era stato tagliato sfuggirono al Baudi di Vesme che potè quindi esserne

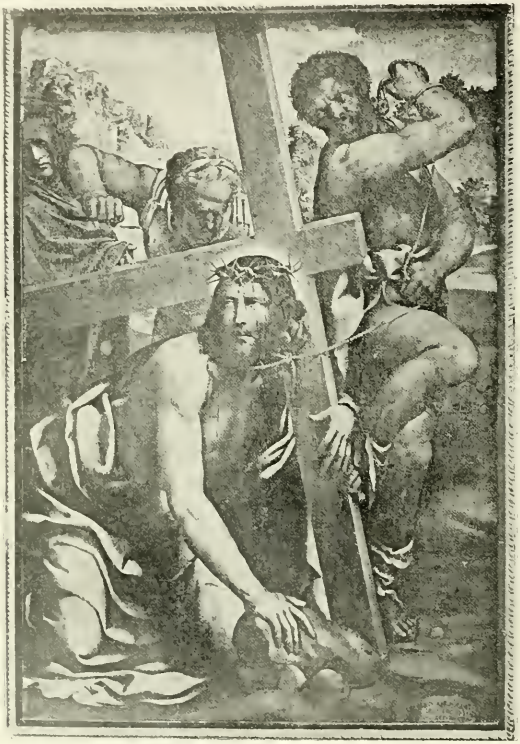


Fig. 1. — Sodoma. — La via del Calvario.
Castello di Beauregard.

tratto in inganno ed affermare che la composizione era completa così come ora si trova. E pure, confrontando ora la copia con l'originale mutilato, si vede subito come la composizione originale sia più completa ed organica in quella che in questo. Se bene vi si noti quell'affollamento soverchio che si riscontra spesso nelle composizioni di cavalletto del Sodoma, pure le masse appaiono qui meglio disposte intorno alla figura centrale di Cristo e per di più la scena ha nella copia una perfetta rispondenza con le parole dell'Evangelo: infatti Cristo è rappresentato nell'atto di volgersi e di pronunciare le parole: « Figliuole di Gerusalemme non piangete per me; anzi piangete per voi stesse e per i vostri figliuoli » (S. Luca, XXIII, 28). Ed ecco infatti che dietro di lui appare il gruppo delle tre donne e del Cireneo, nel quadro di Beauregard ridotto in

modo che vi si vede soltanto Maria; ecco a sinistra ed a destra gruppi di armati e un colonnato di tempio diruto per equilibrare nella composizione la roccia a destra del quadro.



Fig. 2. — Copia antica dal Sodoma. — La via del Calvario.
Genova, Coll. Viazzi.

Ricostruito così il quadro del Sodoma mediante la copia quale originariamente fu concepito si può fare qualche osservazione riguardo alla composizione ed alla datazione sua, che non si poteva fare sul quadro incompleto.

Il Baudi di Vesme, notando come nel quadro dei marchesi Costa sia segnata la data del 1500, dimostrò giustamente come quella data fosse alterata, e d'ac-

[illegible] col Gielly (1) disse che il quadro dovesse essere posteriore al 1515, tanto per i caratteri stilistici, quanto per il fatto che il cartellino chiama il Sodoma col titolo di Cavaliere che egli non ebbe se non nel 1515.

Per le seguenti considerazioni sembra che la data debba essere spostata ancora almeno di due anni e che si debba ritenere il quadro non anteriore al 1517.

Infatti guardando il quadro nella sua forma originale vi troviamo una grande analogia di composizione col quadro famoso di Raffaello conosciuto col nome di *Spasimo di Sicilia* e conservato adesso nel Museo del Prado, quadro datato appunto del 1517. Quantunque il quadro non sia tutto di mano di Raffaello e vi appaiano come in quasi tutte le opere raffaellesche di questo periodo le mani degli aiuti, pure la composizione, che è quella che ci interessa, è veramente di Raffaello (2). In essa non solo troviamo una perfetta rispondenza nella figura centrale di Cristo volta appunto con la testa verso lo spettatore, inginocchiata sotto il peso della croce e posante la mano sopra una pietra per sorreggersi, ma se si considera il quadro di Raffaello rovesciato si vedrà che le due masse di figure si corrispondono a destra ed a sinistra, come si corrispondono a sinistra gli edifici con colonne e a destra lo stendardo spiegato. Ed a sinistra è pure il gruppo di armati a cavallo in entrambe le composizioni tanto da far ritenere che appunto a quel quadro il Sodoma si sia ispirato variando gli atteggiamenti e la disposizione delle figure secondarie accanto alla figura principale.

Nel quadro del Sodoma tutto appare però rovesciato, ciò che fa nascere il sospetto che il Sodoma abbia avuto l'ispirazione del quadro da una stampa oggi perduta, poichè quelle conservate che riproducono lo *Spasimo* sono tutte nel verso stesso del quadro.

*
* *

È noto come il Sodoma avesse una certa predilezione per i quadri riproducenti la passione di Cristo: specialmente *Cristo che porta la croce* e la *via del Calvario* sono i soggetti di varie composizioni su muro e su tavola dipinte da lui (3).

Sono lieto di poter aggiungere a queste un quadro finora passato inosservato nella sala del Capitolo della Cappella Paola in Santa Maria Maggiore a Roma (fig. 3). È una tavola di notevoli dimensioni in cui è appunto rappresentata la *via del Calvario*; Cristo a destra è caduto sotto il peso della croce mentre due manigoldi gli son presso; a sinistra Maria sviene sorretta dalle pie donne che in gruppo si affollano intorno a lei. Nel fondo un paese montagnoso e roccioso.

Il colore di questo quadro, in ottimo stato di conservazione, ha una intonazione fortemente bruna nelle ombre. La veste di Cristo squilla di un bel

(1) Gielly, *Le Sodoma*. Paris, Plon, 1911, pp. 110, 111.

(2) Ne è la prova la stampa di Agostino Veneziano (B. 28, P. 9), tratta appunto dal disegno di Raffaello e riproducente esattamente il quadro dello *Spasimo* nello stesso verso dell'originale.

(3) Citeremo le principali di queste composizioni:

Siena — Accademia — predella della tavola della Deposizione — *La via del Calvario.*
» Chiesa di S. Giacomo — *Cristo porta la Croce.*
» Villa Griccioli — *La via del Calvario.*
Monte Oliveto Maggiore — *Cristo porta la Croce.*
Budapest — Accademia — *La via del Calvario.*



Fig. 4. — Beccafumi. — **La Vergine col Figlio e due Santi.**
Roma, S. Maria Maggiore.

vermiglio vivo e la veste della Vergine accasciata, col volto e le mani di un colore cadaverico, è di un bell'azzurro luminoso: sono queste le due note più vivaci di tutto il quadro che ha grandi finezze di impasto di colore specialmente nelle teste di alcune figure secondarie. Evidentemente in qualche tono il colore è alterato e lo mostra il pentimento che oggi appare in cima al braccio principale della croce. Il cielo è luminoso e chiaro sfumando verso le cime dei monti cerulee.

Il quadro, certamente notevole, non è però tutto da attribuirsi al pittore vercellese, ma alcune deficienze di disegno e di modellazione lo manifestano opera di aiuti in gran parte (1). È bellissima la figura della Vergine in cui è tutto l'abbandono d'un corpo che vien meno ed è piena d'espressione la testa di Cristo, nobile e severa testa pensosa, con gli occhi arrossati dal pianto e lacrimosi.

Le deficienze appaiono specialmente nelle teste delle pie donne che assistono la Vergine e nel manigoldo che regge la corda, mentre sono assai belle la figura e la testa del Cireneo che aiuta a sollevare la Croce dalle spalle di Cristo. Il pittore ha lasciato ai discepoli la cura delle figure secondarie.

Il quadro è in ogni modo notevole ed appartiene per le forme ed il colorito circa allo stesso periodo del quadro di Beauregard e cioè agli anni fra il 1515 e il 1525. Ma il quadro acquista una importanza assai maggiore per una ipotesi che ci sembra lecito fare riguardo alla sua provenienza.

Robert Hobart Cust nella sua monografia sul Sodoma (2) nota fra le pitture scomparse del Bazzi una tavola rappresentante *Cristo che porta la croce*, già esistente nel Palazzo del Cardinal Salviati alla Lungara, ed aggiunge le seguenti parole: « Mentioned by Della Valle, Mancini and Romagnoli. The latter speake of it as being in the Cardinal's private chapel in the Palazzo Salviati, Lungara, Rome in 1690. In a note among the Ciaccheri MSS. it is said to have been given by the painter himself to a friend, one Fedeli, apparently a tailor, and perhaps, says the annotator, a descendant of the painter, Bartolo di Maestro Fede (*sic*). Romagnoli calls it a *Way of the Cross*. Perhaps he confuses the Salviati altar in S. Francesco, Siena. In any case the mistakes in some of the above statements are obvious ».

Si deve dunque identificare la tavola della Cappella Borghesiana con quella già esistente nel Palazzo Salviati? L'assoluta identità del soggetto affermata dal Romagnoli, il cui sbaglio supposto dal Cust non sembra credibile, porterebbe a confortare una tale identificazione. Per esserne maggiormente certo ho voluto consultare le carte dell'Archivio Borghesiano della Cappella di Santa Maria Maggiore: dagli inventari di consegna risulta che il quadro non esisteva anticamente nella Cappella e compare soltanto in un inventario del 3 febbraio 1868, mentre non figura nell'inventario del 1° luglio 1851: fu dunque portato nella Cappella Borghesiana fra il 1851 e il 1868. Ora è noto che il Cardinale Gregorio Salviati, verso la metà del 700 fece testamento in favore di donna Anna Borghese, sua nipote e figlia del fratello Averardo duca Salviati, ed è

(1) Alcune caratteristiche forme dei nasi lunghi e un poco rialzati possono far credere che qui sia la mano di quel maestro Riccio che dipinse col Sodoma a Monte Oliveto Maggiore, forme che si vedono là specialmente nella scena della donna adultera — (cfr. HOBART CUST R. *G. A. Bazzi*. London, Murray, 1906, p. 242 e seg.).

(2) HOBART CUST, *op. cit.*, p. 87 e 387.

noto pure che, dopo alquante contestazioni, nel 1797 una grossa parte della eredità Salviati, famiglia spentasi in linea maschile col Cardinal Gregorio, passò nella famiglia Borghese, uno dei cui membri prese e prende tuttora il nome di duca Salviati.

Non può sembrare quindi improbabile che il quadro della *Salita al Calvario* già esistente nella Cappella Salviati alla Lungara passasse nel 1797 alla famiglia Borghese e che questa, dopo il 1850, ne adornasse la sala di adunanza del Capitolo Paolino annessa alla Sacrestia della Cappella Borghese.

Disgraziatamente la mancanza degli inventari della eredità Salviati nell'Archivio Borghese impedisce di mutare in certezza questa probabilità.

*
* *

Nella stessa saletta delle Cappella Paola (1) è un altro quadro molto interessante che si riconnette con la scuola del Sodoma (fig. 4): è una Madonna col bambino, Santa Caterina da Siena e S. Antonio da Padova ed è un tondo su tavola che a prima vista si attribuisce al Beccafumi; ma è del pittore senese nella forma sua più nobile e migliore.

La composizione, il colorito, l'espressione dei volti sono quanto di più gentile il Beccafumi abbia mai saputo fare, e rappresentano uno dei suoi più nobili sforzi verso la più pura idealità. In piena luce sono le figure della Vergine e del Bambino, dalla carnagione pallida e delicata con trasparenze di ombre rosate o verdognole. Il manto della Vergine è di un bell'azzurro chiaro e la veste rosea ha una sopra veste di verde tenero, mentre in una specie di monocromato bruno svaniscono nel fondo le figure dei due santi. Il colore è il minore coefficiente nel fascino che esercita questo quadro, in cui le figure tutte hanno una grande soavità di espressione.

La composizione è eminentemente senese, e chi ricordi le Madonne di Matteo di Giovanni, aventi al fianco le due mezze figure di santi, come in questo tondo si vedono, riconoscerà facilmente quale sia la fonte prima di questo quadro, fonte del resto comune a un quadro giovanile del Sodoma conservato nell'Accademia di Belle Arti a Siena e rappresentante appunto la Madonna col Bambino e due Sante ai lati. Ma l'ispirazione maggiore in questo tondo il Beccafumi la ebbe dai due maggiori maestri suoi: da Raffaello e dal Sodoma. Prese da Raffaello la spiritualità dell'espressione nei volti e negli atteggiamenti, quella gentilezza un poco molle caratteristica del grande maestro Urbinate; prese poi dal Sodoma per le forme dei volti, per il loro ovale allungato, per il naso diritto fortemente illuminato.

(1) In questa stanza annessa alla sagrestia sono quattro quadri che nell'inventario del 1868 sono semplicemente descritti: l'uno è quello che abbiamo attribuito al Sodoma; il secondo è il tondo di cui stiamo per parlare, attribuito a Domenico Beccaccini (*sic*); il terzo è una tavola rappresentante la Vergine col Bambino e S. Giovannino di un seguace mediocre di Andrea del Sarto; il quarto è una tela in cui un ignoto veneto del XVI secolo, ispirandosi a Giorgione ed a Tiziano, ha rappresentato Cristo alla colonna.

Questi quadri non solo sfuggirono a tutti i compilatori di monografie sul Sodoma e sul Beccafumi o di guide di Roma, ma non figurano nè pure nelle molte descrizioni e guide della Galleria Borghesiana, quali quelle di Pomponio Brunelli (1613), di Andrea Vittorelli (1616), del [illegible] (1621), di Luigi Portelli (1849) e di Felice Felli (1893).

Confrontando questo tondo con un altro che fu già attribuito al Beccafumi (fig. 5) nella Mostra di antica arte senese (1), che è invece goffa imitazione di un discepolo, si vede quale sia il quadro a cui quel discepolo si è ispirato copiando addirittura malamente il putto così gentile nel tondo di Santa Maria Maggiore.



Fig. 5. — Ignoto discepolo del Beccafumi. — Madonna col Bambino e due Santi.
Livorno, Coll. Tortolini.

Nè sarà inutile per la datazione del nostro tondo confrontarlo con la tavola dell'Oratorio di S. Bernardino a Siena. In esso l'atteggiamento del putto è analogo a quello del tondo di Santa Maria Maggiore, e lo stesso spirito di soave estasi religiosa sembra alitare nelle due pitture, i cui personaggi si rivolgono languidamente in alto con lo sguardo e col volto. Così il Beccafumi amò spesso di infondere soavità alle sue figure ispirandosi al maestro che durante il soggiorno a Roma più lo impressionò, pur lasciandolo eminentemente senese.

Si sa che intorno al 1510 il Beccafumi fu a Roma e non si ha notizia che sia poi tornato di nuovo a dipingervi: siamo quindi tentati ad ascrivere a subito

(1) Livorno, Proprietà Tortolini.

dopo il periodo del soggiorno romano il tondo di Santa Maria Maggiore, e cioè fra il 1510 e il 1515, anche perchè vi vediamo le forme di un artista già formato, quale dovette essere il Beccafumi fra i venticinque e i trent'anni, non libero ancora dalle manifeste influenze del Sodoma e di Raffaello, i suoi principali modelli di quel periodo.

Confrontando questo tondo con le altre opere del Beccafumi esistenti in Roma, lo possiamo soltanto avvicinare al quadretto rappresentante *Sant'Elena* (negli appartamenti privati del Principe Doria), quadretto certo giovanile e forse precedente al nostro tondo, in cui si nota lo stesso verde tenero e lo stesso rosa chiaro che abbiamo notato nel tondo di Santa Maria Maggiore, e in cui l'influenza raffaellesca è evidente.

D'altra parte la tavola di S. Bernardino, cominciata forse intorno al 1518 e compiuta nel 1537, pure avendo col nostro tondo anologie formali, appare opera un poco più matura nell'esecuzione se non nella concezione delle figure: qui il Beccafumi ha assunto una personalità più decisa e la sua pittura ha già quel caratteristico sfumato che il pittore esagererà sempre più andando avanti con gli anni. Il tondo borghesiano è quindi l'opera dell'artista trentenne, nutrito degli ammaestramenti prediletti e pure già formato nella propria caratteristica personalità.

Roberto Papini.

MARINO DI MARCO CEDRINO DA VENEZIA INGEGNERE ARCHITETTO E SCULTORE

DELLE pubblicazioni a stampa contenenti notizie relative a questo Artista, spentosi, forse, intorno al penultimo decennio del secolo XV, allorchè nell'autunno del 1894 ebbi occasione di compilare su di lui la Memoria che, nell'anno immediatamente successivo, uscì alla luce frazionata in 5 numeri del periodico settimanale fermano *La Voce della Verità*, e che ora in un sol tratto da capo a fondo qui mi giova di riprodurre alquanto modificata e ampliata, non mi fu dato di contarne più di sei.

Esse erano:

1° *Le Memorie Storiche della città di Fano* compilate dall'Amiani, state impresse sin dal sec. XVIII.

2° *La Storia della Scultura*, scritta da Leopoldo Cicognara e stampata in Venezia presso la tipografia Picotti nel 1816.

3° Il *Commentarius Historicus De Ecclesia Recanatensi et Lauretana earumque Episcopis*, composto e compiuto sin dal 1816 per opera del Sacerdote Giuseppe Antonio Vogel di Altkirk, ma rimasto inedito sino a che non fu prodotto in Recanati coi tipi di Leonardo Badaloni nel 1859.

4° *L'Archivio Storico dell'Arte*, edito in Roma da Loreto Pasqualucci nel 1888, sotto il titolo « Documenti Inediti della Basilica Loretana » stati da me forniti al Ministero della Istruzione Pubblica.

5° Lo stesso *Archivio* egualmente edito nel 1888, sotto l'intestatura « Artisti Ignoti nella Marca » illustrati da una Monografia redatta dal prof. Giulio Cantalamessa.

6° *Le Memorie storiche della Città di Amandola*, compilate dall'Arciprete Pietro Ferranti (Parte I), impresse in Ascoli Piceno nello stabilimento tipografico di C. Cesari l'anno 1891.

Poscia, alle mentovate pubblicazioni, l'illustre Comm. Corrado Ricci, attuale meritissimo Direttore Generale delle Belle Arti presso il Ministero Italiano della Istruzione, una settima ne ha aggiunta, che impressa si legge nel periodico *Felix Ravenna* (anno 1911, fascicolo 1°) sotto il titolo *Per la Storia della Rocca di Ravenna. Il Leone di Marino Cedrino.*

Accettando con pieno convincimento la sentenza emanata dal lodato sig. Commendatore sull'epoca attribuibile a tale lavoro, ristretta, com'è, tra gli anni 1458 e 1460, avverto che, se la data del 1402 iscritta in un documento concernente questo Artista e dal Ferranti rinvenuto nell'Archivio comunale di Amandola, ha ora cessato dal poter essere reputata, come da me in addietro la fu, per la più antica delle risguardanti la vita dell'Artista medesimo; rimane tuttavia inconcusso che quell'istesso documento debba essere pur di presente

[illegible]o per il più antico tra quanti sinora, forniti di data, a favellare di [illegible] opera degli studiosi, hanno ricuperata la luce.

Tale documento allusivo ad una lettera diretta dai Priori del Comune di Fermo a quelli del Comune di Amandola, così venne citato dal Ferranti nella nota che sotto il numero 1° leggesi a carte 228 della prima parte delle sue Memorie Storiche, qui sopra indicate.

Da amici infatti furono i nostri Priori trattati il 2 marzo 1462, quando quelli di Fermo per impegno « de lo Spectabile et generoso Cavaliero Messer « Lodovico D.ni Ioannis de Uffreducci loro caro et optimo Cittadino scrissero « ad Amandola perchè costringessero M.ro Marino *Tagliaprete* (traduzione in vernacolo marchigiano del veneto dialettale vocabolo *Tajapiera*) da Venetia » ad andare a Fermo per un lavoro promesso all'Uffreducci.

Ne duole invero che l'ottimo Ferranti non abbia inclusa tra i documenti prodotti nella 3ª parte del suo prezioso lavoro l'accennata intiera lettera, la quale tanto interesserebbe non meno alla storia politica di Fermo e di Amandola, che all'artistica Italiana. E più ne duole, perchè le mie ripetute pratiche fatte per averne una copia, essendo cadute infruttuose, dannomi grave sospetto che, o il Ferranti, esistendone l'intiero testo, non l'abbia trascritta, o che, quello non esistendo, ne abbia trascritto il sunto fornitogli da uno dei libri degli Atti Municipali di Amandola registrati in compendio.

Il Cicognara che, favellando della porta dell'antico Duomo di Forlì, la chiamò « *grandiosa* ed ornata di sculture e di bassorilievi di *non cattivo stile* » ne riportò l'iscrizione in questa guisa alterata :

MARINUS CITRINUS VENETUS CONSTRUCSIT
PONTIFICATUS PAULI II PAPAE ANNO 1465.

Essa invece fu scolpita così :

MARINVS CITRINVS VENETVS CONSTRVXIT PRID. KL.
APRILIS ANNO I PONTIFICATVS PAVLI PP. II.
MCCCCLXIIII . ***TEIOS*** .

ed ora le mancano soltanto le due prime lettere della parola VENETVS.

I principali soggetti dal Cedrino espressi nel lavoro d'ornato di questa porta, non punto specificati dal Cicognara, furono i più venerati Santi Protettori della città di Forlì, modellati ad alto rilievo, ed in capo tra essi, effigiato di bassorilievo dentro la lunetta S. Valeriano a cavallo. La Storia di Forlì, compilata da Alessandro Padovani e rimasta tutt'ora inedita in quella Biblioteca Comunale, così ne informa del contratto stipolato per la medesima opera : — Il Vescovo Giacomo Menghi insieme col suo Capitolo l'anno 1464 pattuirono con M° Marino Veneziano di fare la porta maggiore del Duomo nel modo che oggidì si vede per ducati 262 ; et lui metteria tutti li sassi et ogni altra materia ; con questo però che il detto Vescovo et Capitolo facesse a sue spese condurre i marmi da Ravenna et li dessero una casa per poter lavorare li detti marmi, con una camera con letto per dormirvi, e questo accordo fu fatto il 1° di gennaro ».

Tale porta fu scomposta allorchè nel 1841, per dar luogo alla costruzione della nuova Cattedrale, andò demolito quel Duomo ; e il Municipio, avutine i [illegible] in dono dal Capitolo, dapprima li fece ammonticchiare nella corte del [illegible] della Missione, o Pinacoteca Comunale, attualmente detto degli Studi, [illegible] riporre frammischiati ad altri inutili materiali nelle cantine o sotter-

ranei dello stesso Palazzo. Sebbene quel Municipio nel 1869 avesse deliberato di restaurarli e di eriggerli ricomposti a ridosso d'un muro dell'indicata corte, e per ciò si fosse affidato allo studio del cav. Pietro Camporese; tuttavia, a



Porta della Chiesa di S. Agostino in Amandola.

motivo della ragguardevole spesa calcolata come occorrente ad attuare il concepito proposito, quei marmi restarono colà entro a giacere, sino a che, per lodevole cura del benemerito Ispettore locale dei Monumenti Sig. Antonio Santarelli, non si ottenne che fossero scevrati dai predetti materiali inutili, ed accolti e chiusi, per preservarli da guasti e disperdimenti ulteriori, in apposito recinto: ed ivi tuttora rimangono, sempre però in attesa di farli ripresentare nella maestosa ed elegante complessiva figura saggiamente rispettata per ben oltre tre secoli. Dio voglia che la mancanza di mezzi disponibili, affacciata dal Muni-

... forivese a scusa del non essere stata ancora compiuta dopo il volgere di 72 anni quest'opera santa, abbia finalmente a cessare! La felice disposizione che il Santarelli nel 1895 divulgò come allora nutrita dal Ministero della I. P. per sostenerne in parte la spesa del vagheggiato ripristinamento stata già di suo ordine periziata dal cav. Gustavo Guerrini, dovrebbe certo trovarsi presentemente in vigore. La esperienza che si ha dell'istancabile zelo e della prodigiosa solerzia che impiega tuttodì l'egregio Commendatore Sig. Corrado Ricci nel promuovere e far continuare ogni lavoro vantaggioso per il patrimonio artistico e monumentale di tutta l'Italia, allarga davvero potentemente il cuore alla fiducia di veder soddisfatto quanto prima un voto sì giusto.

Il Cantalamessa, a carte 377 del surrichiamato *Archivio Storico dell'Arte*, diè una descrizione da suo pari della ridetta porta della Chiesa Agostiniana di Amandola, e ne riprodusse per primo la scritta che così incisa tuttora vi si legge:

MARINVS CEDERINVS VENETVS SCVLTOR MCCCCLXVIII

Non so se questo valente Professore ascolano si muovesse a far ciò d'iniziativa sua propria, o per suggerimento datogliene dal prenominato Ferranti; il quale più tardi, a mia istanza, fece ritrarre la fotografia di essa porta e gentilmente me ne donò un esemplare che, con alcune cartoline di suo proprio carattere a me pur anco dirette, amorosamente conservo a grata memoria di lui.

Al Vogel è dovuta la prima trascrizione d'un istromento stipulato il 3 ottobre 1471 a rogito del notaio recanatese Ser Jacopo di maestro Petruccio, ove si contengono i patti coi quali il sacerdote Don Angelo da Sutri, Commissario del Pontefice Paolo II, affidò a maestro Marino di Marco de Jadrino da Venezia il proseguimento della costruzione dell'attuale Basilica loretana e precisamente la fabbrica delle mura che dovean formarne il braccio volto a mezzodì, ove ora hanno luogo le tre cappelle intitolate dell'Annunziatella, di San Giuseppe e di Sant'Anna. Sebbene lo stesso istromento appelli una volta maestro Marino *muratorem et fabricatorem in fabrica ecclesie gloriosissime Virginis Marie de Laureto*, ed un'altra, ancora più semplicemente *fabricatore della fabrica della dicta Chiesa*; tuttavia è certo che in appresso, indicandosi la medesima fabbrica, egli trovasi qualificato con titoli assai più ragguardevoli. Ciò risulta non solo dagli altri tre istromenti estesi dal mentovato Ser Jacopo, rintracciati da me nell'archivio notarile recanatese sin dall'anno 1886 e, sulla mia fedele trascrizione, stati per la prima volta impressi nel 1888 a pagine 366 e 367 dell'Archivio storico dell'Arte replicatamente qui sopra enunciato; ma eziandio da una iscrizione, della quale, subito dopo di questi, conviene che mi occupi. Nel primo, del 15 gennaio 1472, si narra come il fanese Roberto di Giovanni de Pilis, ossia *Dalle Palle*, ovvero *Pelli* (il conte Monaldo Leopardi adattò questa seconda interpretazione), nipote e procuratore generale di Andrea Vescovo di Recanati e Macerata, quietanzasse ser Ciriaco di Ottaviano (o Ottaviani?) *de Monte* dei 43 ducati che questi avea sborsati a *Magistro Marino de Venetiis generali magistro et Ingenierio fabrice* (sic) *alme ecclesie beate Marie de Laureto*. Col secondo, del 7 dicembre 1473, fu stabilito il contratto obbligante il recanatese Antonio di Ser Giovanni di Francesco (o di Giovan Francesco?) a vendere per il prezzo di 48 ducati, da 40 bolognini ciascuno, *magistro Marino Marci de Venetiis* [magi]*stro Alme fabrice gloriosissime Virginis Marie de Laureto* un appezzamento di terra situato nel contado appartenente allora a Recanati e presentemente a



Porta della Chiesa di S. Maria della Misericordia in Ancona.

Loreto, in contrada Impaccio, a condizione che lo stesso Marino pagasse la metà del detto prezzo nella ricorrenza della festa di Pasqua scadente nel 10 aprile dell'anno prossimo successivo 1474, e l'altra metà non più tardi della festa della Natività della Madonna (8 settembre) del medesimo 1474. Nel terzo, del 13 dicembre 1474, si dichiarò come il predetto Antonio venditore del sopraccennato appezzamento ivi meglio specificato colle parole *vinee unius campi, seu petii terre*, restò quietanzato dei convenuti 48 ducati da *Magistro Marino de Venetiis magistro ingengerio* (sic per *ingenierio*) *favrice* (sic per *fabrice*) *ecclesie gloriosissime Virginis Marie de Laureto*.

L'Amiani per il primo produsse il testo della iscrizione scolpita in un marmo proveniente da scavo praticatosi in Fano, ed eccolo:

M·C·C·C·L·XXVI·JOANNES·TONSVS·PONTIFEX·FANI·DIVÆ·MARIÆ PORTICVM·DEDIT·OPVS·MARINI·CEDRINI·VENETI·ARCHITECTI ÆDIS·BEATÆ·MARIÆ·IN·LAURETO.

Siffatta iscrizione, come osservò il P. Giovannantonio Patrignani nelle sue *Aggiunte alla storia del Bonoli*, conservata nel 1894 tuttavia inedita presso il suddetto conte Filippo Guarini, appartenne ad un portico fatto costruire nel 1476 dal Vescovo di Fano Giovanni Tosi (cognome che Marino, o chi per lui, latinizzò in *Tonsus*) avanti a quella Cattedrale chiamata allora Santa Maria Maggiore, e andato poscia demolito perchè di soverchio toglievale lume.

Certo di troppo si arbitrò il Vogel, quando, nel trascrivere la stessa iscrizione fanese, presunse, senza darne alcun apposito avviso, di sostituirvi JADRINI a CEDRINI. Vero però è che egli, il quale si professava strettamente seguace della massima *nos Archivorum documenta sequimur*, in piena buona fede dovette credersi autorizzato a ciò dal surrichiamato istromento 3 ottobre 1471 redatto da Ser Jacopo di Maestro Petruccio, nel quale io stesso ho verificato che in realtà sta scritto: *Maestro Marino di Marco de Jadrini da Vinesia*. Il Vogel non potè non intieramente fidarsi di quel che con gli occhi suoi proprii, esercitatissimi nel decifrare le più difficili antiche scritture, comodamente aveva constatato. Quindi, profondamente persuaso che nel marmo fanese, da lui non veduto, mal si fosse letto *Cedrini*, ovvero che, per errore tipografico, così si leggesse nel tomo I, colonna 637, della edizione dell'*Italia Sacra* di Ferdinando Ughelli procurata nel 1777 dal Coletti in Venezia (dond'egli, e non già dalle Memorie dell'Amiani ebbe la iscrizione desunta), si credette in dovere di rettificarla in tal punto. E che il medesimo Vogel avesse reputato caduto puranco in errore Ser Jacopo quando scrisse *de Jadrini*, e che il semplice *Jadrini* da quello sostituito al *Cedrini* fosse una storpiatura di *Jaderini*; il mostrò evidentemente nel citato suo Commentario, dove appellò una volta Marino « *de Jaderinis* » ed un'altra addirittura « *de Jadera* », cioè da Zara. E, in tal guisa facendo, manifestò eziandio la opinione in lui invalsa che col *de Jaderinis*, o meglio col *Jaderini*, non si dovesse intendere espresso il cognome dell'artista Marino, ma un soprannome derivato dalla patria di origine, se non direttamente al medesimo, certo ad alcuno de' suoi antenati. Non però, ad iscusare di questa opinione l'eruditissimo sacerdote alsaziano, sarebbe bastante financo il supporre che egli fosse stato indotto ad assumerla dalla iscrizione O · JA · CI · VENET · che il Cicognara indicò scolpita sopra l'abaco d'un capitello appartenente alla parte interna delle pilastrate e de' cancelli della Cappella dei Ferri in S. Mercuriale di Forlì, sulla cui imposta dell'arco, a destra di chi vi entra, tra gli

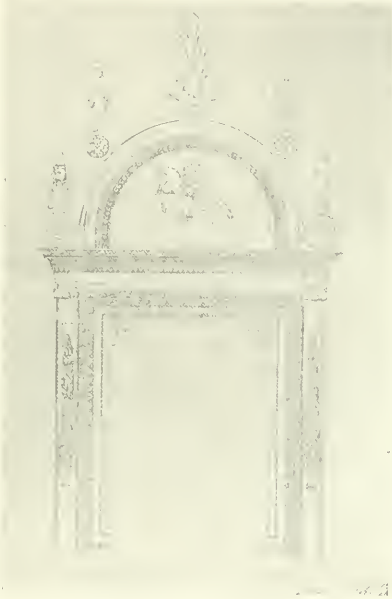
ornati e scolpito l'anno MDXXXVI. Infatti, cotale iscrizione non altrimenti potrebbe essere interpretata se non per OPUS JACOBI, od anche per strana ipotesi, JANI o JASONIS ecc., ma non mai JADERINI o JADRINI CITRINI VENETI. Quindi è che il Vogel invece di trovare in quelle motivo di affibbiare, sulla effimera autorità di un *lapsus calami* del ripetuto attuario Ser Iacopo, la provenienza da Zara al veneziano artista Marino di Marco, avrebbe dovuto dedurne una prova per ribadire che Cedrino latinizzato in Citrino fu realmente il cognome di famiglia di esso Marino. Ma il Cicognara che nel CI· di tale iscrizione fondò il supposto d'un figlio o nipote di Marino Cedrino o Cidrino stato autore degli ornati della menzionata Cappella da lui qualificata « di sì mirabile intaglio, da non cedere in pregio ai bassorilievi di S. Michele in Murano », o non ne vide bene le lettere, o ne fu molto erroneamente informato: imperocchè così quella presentasi O · JACH · VENET ·; e però altra interpretazione non se ne potrebbe ammettere fuori di questa: *Opus Jachobi*, o *Joachimi Veneti*; ma notando che sì l'uno come l'altro nome vi si troverebbe ortograficamente sbagliato; cioè il primo per l'introduzione dell'*h*, il secondo per l'omissione dell'*o*.

Non per mio difetto, ma di chi, a mia completa insaputa, appose note ed argomenti in italiano, spesso tutt'altro che esatti e non usciti certamente dalla mia penna, ai documenti riguardanti il Tempio Loretano, stati da me forniti al Ministero della Istruzione Pubblica, e li fece imprimere nell'*Archivio Storico dell'Arte*, senza trasmettermene prima le bozze di stampa, il rimentovato istromento del 3 ottobre 1471 comparve ivi a pagine 325 e 326 sotto la falsa data *3 agosto*. Siccome poi, di seguito ai tre sopracitati istromenti redatti (come quello, dal più volte qui ricordato Ser Jacopo) il 15 gennaio 1472, il 7 dicembre 1473 e il 13 dicembre 1474, ivi pure fu riprodotta a carte 368 la iscrizione del marmo fanese, non già come la ho trascritta qui avanti, ma secondo fu alterata dal Vogel; di quest'ultimo sconcio io schiettamente mi chiamo colpevole. Ma ad iscusarmene, credo siami giovevole il dichiarare con ogni schiettezza che rimasi ingannato dalla grande stima in cui giustamente io teneva la consueta scrupolosa esattezza di un sì perfetto paleografo, quale esso Vogel mi si era dimostrato nelle sue trascrizioni copiosissime di documenti; e che, quando trasmisi al Ministero l'iscrizione medesima, peranco non me ne era nota la giusta lezione datane dall'Amiani, ed affatto io ignorava l'esistenza dell'altra iscrizione incisa dal Cedrino sulla porta da lui lavorata per il S. Agostino di Amandola.

Nè sarà inopportuno che io qui pure dichiari come, per difetto di cognizione di documenti da me esplorati più tardi, nella mia Memoria intitolata « La chiesa di Santa Maria di Loreto » che fu inserita nel fascicolo della *Rassegna Italiana*, pubblicato il 15 settembre 1884, m'accadesse, per essermi parimenti appoggiato alla fede del Vogel, di qualificare *da Zara* il ridetto *Marino*, e d'averlo indicato come continuante sino al 1489 nella direzione della fabbrica del medesimo sacro edificio; mentre in realtà, tutto al più, si potrebbe congetturare che della stessa si occupasse sin verso la fine del 1475, ovvero anche sino ad incominciato di poco il 1477, anno in cui a Giuliano da Majano certamente fu dato di occupare tal posto.

L'architetto che approntò il progetto dell'odierna meravigliosa Basilica Lo[retana] e che per primo ne diresse la costruzione incominciata nel 1468, con[traria]mente alla proposizione lasciata scritta dal Vogel nel sopracitato suo [com]mentario, non fu il rimentovato Marino, poichè tale proposizione è affatto

destituita d'appoggio sulle carte degli archivi recanatesi e della lapide fanese, dove esso Vogel la diè per sicuramente basata, e neppure, come il Vasari ebbe a credere, Giuliano da Majano. Col seguire questi due storiografi io caddi in errore. E, acciò altri, da cui quella mia Memoria per avventura sia stata, o possa essere letta, ne siano avvisati, tengo ora a dichiararmi convinto che Giuliano da Majano fu il terzo e Marino Cedrino il secondo. Del primo, sino ad oggi, nè a me, nè ad altri è riuscito di rintracciar documento che esplicitamente il ricordi; ma non mi difettano indizii copiosi e seriamente persuasivi a crederlo personificato in Giorgio da Sebenico. Però, non di questo, ma di Marino io mi sento inclinato a credere la parte inferiore della facciata che, perforata da porte sormontate da archi acuti già fregiati da vaghi cordoni in terracotta e basati su imposte eleganti in pietra, si presenta in Loreto lungo l'antica via de' Coronari, recentemente ribattezzata col nome di Traiano Boccalini, dalla casa distinta col numero civico 16. Disgraziatamente circa la metà del secolo XIX in tal parte di facciata furono create due porte di forma neo-classica, ed un cornicione di simile forma, abolito l'antico, fu costruito in capo alla parte superiore della facciata medesima: nella quale, abbenchè siano state accecate le lunette e distrutti gli aggetti dei capitelli delle finestre bellamente foggiate con modanature di pietra, tuttavia ad evidenza, riscontrasi lo stile del testè ricordato Giuliano da Majano.



Porta dell'antico Duomo di Forlì.

Sino al 1893, in cui gli Editori Veneziani Ongania e Norsia, posero in luce la prima parte della magnifica opera dell'esimio erudito Pietro Paoletti, intitolata — L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia —, nella quale ho avuta la dolce sorpresa di veder menzionato il mio povero nome, io aveva sempre nutrita speranza che in quella città non avessero a mancar documenti riguardanti il ridetto Cedrino. Egli infatti più volte, come di già ho accennato, amò di qualificarsi proveniente da essa. Ma ebbi su tal punto a rimaner disilluso dalla dichiarazione poco dopo rilasciatami da esso Paoletti, da cui appresi che nulla mai di relativo al medesimo Artista negli archivi di colà erasi rintracciato. Ignoro se più tardi ivi siasi avuta migliore fortuna.

Nel chiudere la mia Memoria su Marino Cedrino estesa nel 1894, dopo aver accampata la mia individuale opinione tendente a reputar per probabile che pure a lui sarebber da ascrivere in Fermo la Porta del Sacro Monte di Pietà sormontata da lunetta ov'è raffigurata la Vergine accogliente all'ombra del suo manto i bisognosi che a Lei ricorrono, e l'Arco di trionfo della Cappella Euf-

.reducci aggiunta alla vasta mole originale della Chiesa ivi eretta, in onore del Poverello di Assisi dall'ardito talento del Vipera, unii alla Memoria medesima la sino allora inedita legale Procura rilasciata da esso Cedrino in seguito a lavoro stato condotto sopra suo disegno, in Civitanova (Marche). La riproduco nuovamente qui appresso, non già a vanaglorioso motivo di mia propria compiacenza per essere io stato il primo a scoprirla sin dal 1891 tra gli atti stipulati nel 1475 a rogito di Giacomo d'Antongiovanni, che lo estese nel volume XXIII dei suoi Protocolli custoditi nell'Archivio Notarile di Ancona, oppure per averne eseguita la trascrizione su originale difficilissimo a decifrare; ma bensì per migliori ragioni che sott'essa esporrò. Ed eccola.

« Procura Marini Ciderini de Venetiis ingenerii, Die secunda mensis de-« cembris [1475] Actum Ancone in publica Notaria mei notarij infrascripti ut « supra posita et confinata presentibus berardino petri antonij minij (?) et nardo « bonarello (?) de Ancona testibus. Magister Marinus Ciderini de venetiis In-« generius habitator Ancone in mei etc. fecit Iacobum Marini de Como et ma-« gistrum Iulianum quondam georgii de lacu de Lugano presentes et ac-« ceptantes et quemlibet ipsorum in solidum ita quod unus possit de per se « facere sine alio suos procuratores et sindicos nominatim et expresse ad pe-« tendum habendum et recipiendum vel habuisse cepisse confitendum a frate « (sic) francisco de sancto Elepidio (sic per Elpidio) guardiano conuentus ciui-« tanoue ecclesie sancti francisci conuentualium usque ad summam centum du-« catorum auri uenetorum monete sine malitia in totum uel in partem de summa « et pro parte denariorum sibi constituenti debitorum pro coptimo habito cum « dicto guardiano usque ad dictam summam centum ducatorum aut finem et « quietationem faciendum cum rogitu notarii uel sine et eo modo pro ut dicto « guardiano videbitur et placebit ita quod bene teneat et ualeat de iure et « dictos centum ducatus auri soluendum illis qui laborauerunt ad dictam fa-« bricam et debent habere ab ipso magistro Marino et prout eis procuratoribus « et cuilibet ipsorum uidebitur soluere et generaliter ad omnia alia et singula « libere etc. ».

Questa procura va considerata, a mio avviso, importantissima per tre capi. Il 1.° è, che essa, tra i documenti riguardanti Marino Cedrino stati sino ad ora scoperti, reca la data più prossima alla fine della vita di lui. Il 2.° consiste nella rivelazione di un lavoro accottimato allo stesso Marino per Civitanova dal Guardiano di quel convento di S. Francesco: rivelazione atta a mettere in sulle traccie conducenti a scoprire in quella città, non solo il lavoro non specificato in siffatta procura, e che reputo assai probabilmente identificabile nel Campanile della Chiesa ivi dedicata al mentovato S. Francesco, ma pur anche alcun altro, forse ivi tuttora esistente; come ad esempio e non con minor fondamento, il Campanile della Chiesa di S. Agostino, il nome del cui autore andato smarrito nel lungo corso de' secoli, a nessuno prima che a me si è data la fortuna di poter segnalare. Il 3.° consiste nella indicazione della dimora che nel 1475 il medesimo Cedrino stava facendo in Ancona. Tale indicazione mi ha subito indotto ad arguire che egli in quell'anno, o avesse già smesso di dirigere la fabbrica del Tempio Loretano, o per lo meno avesse dovuto stanziarsi in quella città affine di procurarsi modo di eseguirvi per la città stessa qualche grandiosa opera di scalpello da lui immaginata e principalmente alla sua mano affidata. E poichè sin da [illegible] mi erano note, pei documenti da me stesso scoperti colà, le altre [illegible] più grandiose e ammirate condottevi da Giorgio da Sebenico, non

meno veloce mi corse il pensiero direttamente alla porta di quella Chiesa di Santa Maria della Misericordia, di cui nessun antico cronista e storico locale, più o meno moderno, nè verun storico d'arte, aveva mai nominato l'autore. Esaminata pertanto, che ebbi la stessa porta assai più accuratamente che non in precedenza più volte, mi determinai a crederla onninamente opera di Marino Cedrino. Allorchè però io lasciai pubblicare nella *Voce delle Marche* la Procura che ho riprodotta qui sopra, siccome non avevo mai vista la sunnemorata porta forlivese, nè possedevo alcuna descrizione che mi offrisse modo di concepirne, sia pure lontanamente, l'aspetto; giudicai prudente l'astenermi dal lanciar fuori siffatta mia opinione. Ma, pervenutami, dopo parecchi anni, notizia che nel *Bollettino della Società degli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì*, e precisamente nella dispensa del *Marzo 1895*, erano comparse diverse rivelazioni concernenti l'insigne pittore quattrocentista Melozzo Ambrosi, io avidissimo di apprenderle, scrissi all'ottimo Prof. Egidio Calzini, condirettore col Mazzatinti di quel periodico, acciò volesse comunicarmi in momentanea prestanza l'accennata e sin d'allora esaurita dispensa, nella quale punto non sospettavo che si fosse eziandio trattato di Marino Cedrino. Avutala con tutta prontezza dalla squisita cortesia di esso Calzini, non so dire quanto grande piacere io provassi nel trovarvi compresa, coll'articolo intitolato L'ANTICA PORTA DEL DUOMO DI FORLÌ, sì accuratamente redatto dal su ricordato R. Ispettore dei Monumenti sig. Antonio Santarelli, la fotolitografia del fedele disegno della porta medesima eseguito dallo scultore Michele Bernardini. Vista appena tale fotolitografia, in cui poi rilevai sotto i due festoni, probabilmente omessa dal disegnatore, o per avvenuta dispersione, o per mancato riconoscimento, qualche cosa di appartenuto alla porta medesima e di ricordante, come che fosse, i due putti della anconitana, restai profondamente colpito dalla consonanza di stile che collega l'una all'altra di esse porte, in guisa, da comparire ugualmente ai miei sguardi ambedue come concezioni di una sola mente e lavori di un'istessa mano.

Se cotale impressione, in cui tuttora perduro, sia da ritenersi, o no, prodotta in me dalla anteriore mia congettura ascrivente a Marino Cedrino la porta anconitana di S. Maria della Misericordia adesso che, dopo tante infruttuose pratiche da me costantemente di tempo in tempo rinnovate, sono finalmente riuscito a procacciarmene una bella fototipia, qui la espongo insieme alla fotolitografia anzidetta, affinchè il competente pubblico degli Artisti, unito a quello degli Eruditi e Critici d'Arte, a bell'agio esaminatele, abbia ad emettere il proprio spassionato giudizio, al quale amo rimettermi. Non dissimulo che nel fregio del cornicione della anconitana possa forse qualcuno intravedere la fattura di un Artista vissuto qualche anno dopo la fine del Cedrino. Ma penso tuttavia che, quand'anche tale fattura avesse da ritenersi per constatata nella parte a cui ho accennato, o in altra qualsiasi della stessa porta, niuno dovrebbe reputarsi entrato in diritto di respingere il non strano supposto d'un rinnovamento del caso intervenuto nel medesimo secolo all'altra egualmente anconitana di S. Agostino. Quella, per morte del proprio autore Giorgio da Sebenico, rimasta imperfetta, dopo aver subito un totale abbandono durato parecchi lustri, finalmente per mano di due Artisti milanesi fu a compimento condotta. A nessuno, del resto, è noto sinora l'anno preciso in cui Marino Cedrino cessò di operare e di vivere.

PIETRO GIANUIZZI.

NOTIZIE

Ancora del Rinoceronte marmoreo del Museo Nazionale di Napoli.

Il dott. Harry David ci scrive da Berlino in data 25 giugno 1913:

« Il dott. Vittorio Spinazzola, in un articolo sul *Bollettino d'Arte* (anno VII, n. 4) dell'Aprile 1913, travisa una mia comunicazione fatta alla « *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* » di Berlino. Io avevo affermato che un altorilievo marmoreo del Museo Nazionale di Napoli, considerato fin qui come un'opera antica, fosse una copia di un disegno del Dürer e quindi una falsificazione; in quanto all'origine dell'altorilievo stesso avevo poi detto: « si ritiene come pompejano » (si controlli la relazione della seduta del 10 gennaio 1913).

Ora il dott. Spinazzola vorrebbe fare di questa mia seconda affermazione, espressa con tutta cautela e riguardo, il tema principale delle mie comunicazioni. E porta la prova accurata che la denominazione « rilievo pompejano », come si trova nella notissima opera di Otto Keller, « *Die antike Tierwelt* » (che mi ha servito da sorgente) e l'indicazione del Catalogo ufficiale: « Prov. Farnese » sia falsa. Dice infine che il rilievo origina dalla collezione Borgia.

Ora io non avevo nessun motivo di dubitare delle indicazioni del libro di Keller, libro sicuro e pregiato fra gli archeologi (il quale non solo riporta nel testo una riproduzione del rilievo; ma lo ha perfino scelto come vignetta per la copertina). Avevo oltre a ciò nel ricordo che, nella sala dove si trovano i detti rilievi, vi erano esposti tanti altri oggetti di origine pompejana, in modo che quelli venivano a trovarsi così circondati da una « pura atmosfera » pompejana. Prima però che io pubblicassi la mia comunicazione in una rivista scientifica mi ero informato presso il Direttore del Museo Nazionale di Napoli, con lettera del 23 gennaio, riguardo all'origine del rilievo in parola: non ricevetti risposta alcuna. Fu solo il 7 giugno che mi pervenne dal dott. Spinazzola il suo articolo insieme alla comunicazione che, se non si rispose a suo tempo alla mia lettera, si fu solo perchè i giornali avevano frattanto già divulgato la notizia falsa che il rilievo fosse d'origine pompejana.

Io non sono certo responsabile delle notizie che la stampa divulga, ma ammetto volentieri che quella falsa premessa rendesse la faccenda più « piccante ». Rimane quindi sempre di un grande interesse che non può passare in tacere il fatto che un rilievo marmoreo, ritenuto generalmente antico e che come tale è esposto in uno dei primari musei del mondo, fosse una copia del Dürer, anche se non veniva da Pompei. Nessuno pensa di muovere perciò un qualsiasi rimprovero all'Amministrazione del Museo. Ma d'altra parte non mi sembra troppo acconcio che proprio ora si voglia dare un altro aspetto alla verità e si voglia far credere che il nessun valore e l'origine vera del rilievo, che il dott. Spinazzola stesso denomina « notissimo », fossero note da gran tempo. « Sono di arte moderna e di imitazione » scrive ora il dott. Spinazzola. Lo sapeva egli anche prima? C'è espresso un dubbio alcuno nel celebre catalogo di Gerhard e Panofka? Oppure Bernardo Quaranta, che riproduce i rilievi nella pubblicazione del « Museo borbonico » cita gli scrittori romani che si riferiscono a quei passi riguardanti il rinoceronte per richiamare l'attenzione sulla sua *non* romana origine? V'è espresso un dubbio alcuno nella erronea indicazione del Catalogo ufficiale: « Prov. Farnese » sull'origine antica? O è tale da destar [illegible] luogo nel quale il rilievo si trova, cioè la sala di Scilla del Museo, dove, secondo l'indica[illegible] Catalogo stesso, un terzo di tutte le antichità origina da Pompei e da Ercolano? Si opina [illegible] vecchio possessore Conte Borgia avesse già riconosciuto la falsa origine del rilievo incri[illegible]. Perchè? Perchè nel suo Catalogo non si trovano classificati nella categoria III « Anti-

chità greche » nè nella categoria V « Antichità romane » ma fra le due categorie e precisamente alla IV, sotto la denominazione « Bassorilievi ed altri marmi antichi ». In una categoria cioè che contiene oggetti, se anche non precisati, pure indubbiamente antichi, almeno nell'opinione del vecchio collezionista. Anche in questo caso dunque non esiste nessunissima traccia di sospetto che il bassorilievo potesse essere falso!

Se ora, come avviene nel caso del rinoceronte di marmo, si fa dell'accessorio un caso essenziale e viceversa, ne consegue che quasi tutto ciò che il dott. Spinazzola dice del rinoceronte del Dürer, è falso. Il Dürer deve essere stato al caso di poter disegnare dalla natura il suo mostro fantastico! Come il Dürer sapesse riprodurre gli animali che aveva davanti lo sappiamo a sufficienza. A questo riguardo mi basta di rimandare a disegni di animali del Dürer da me scoperti due anni fa a Londra (« Jahrbuch der Koenigl. Preuss. Kunstsammlungen », Anno 1912, fascicolo I). In verità il rinoceronte, fra il grande numero di disegni d'animali del Dürer, è quasi l'unico che noi sappiamo, per dichiarazione autentica di lui stesso, *non* esser stato riprodotto dalla natura. Infatti, sul disegno della stampa nel Brit. Museum, Dürer ha vergato di sua mano la dichiarazione aver egli disegnato il rinoceronte secondo uno schizzo speditogli da Lisbona da un amico. È certo che Dürer non ha mai veduto un rinoceronte in vita sua ed è falso che il Re Emanuele del Portogallo abbia mandato quell'animale all'Imperatore Massimiliano. Esso era destinato invece per il Papa Leone X, ma durante lo scarico cadde nell'acqua e affogò. Se il signor Spinazzola avesse approfittato della nuova letteratura, per esempio dell'opera monumentale della « Dürer Society » (Serie IV, anno 1901, edizione Dodgson, Londra) non sarebbe ritornato a galla l'errore del vecchio Bartsch, già da lungo tempo chiarito. E poi il Bartsch stesso cita l'opera di Sebastian Munster, che riprodusse l'intaglio in legno del Dürer, giustamente come « Cosmographia ». Come mai ora il dott. Spinazzola ne fa una « Cosmogonia »? Oppure ha questa parola un significato diverso per lui?

Del resto io sono riconoscente al dott. Spinazzola per la sua pubblicazione delle belle fotografie del rilievo, fotografie che mettono ancor più in evidenza il rapporto con Dürer, che non il disegno pubblicato fin qui ».

Comunicata tale lettera al dott. Vittorio Spinazzola, direttore del Museo di Napoli, egli risponde:

« Non è mia consuetudine entrare negli argomenti per cui gli studiosi si rivolgono a me, mai: ciò è bene noto a tutti gli studiosi che a me hanno affidato ed affidano il segreto e le primizie delle loro ricerche, sicuri di trovare, con tutti gli aiuti più larghi, il più deferente, doveroso, assoluto silenzio. Se tal via il dott. Harry David avesse tenuta prima di fare la sua comunicazione avanti una Società rispettabile e mi avesse, a tempo, chiesto quel che egli mi chiese solo dopo, e quando il male era già fatto, egli avrebbe meglio condotta la sua ricerca, a me avrebbe risparmiato il fastidio di intervenire, e la sua scoperta non sarebbe andata pel mondo macchiata da un errore, anzi quasi portata a rimorchio per l'appunto da quell'errore (che era poi una notizia tanto più sensazionale) di un *falso pompejano*.

Detto ciò, io debbo spiegare al dott. David le ragioni per le quali ho citati i cataloghi che egli avrebbe dovuto consultare, perchè si convinca che con tali citazioni io non ho attentato affatto alla sua gloria, nè cercato attribuirne ad altri la menoma parte, ma tentato solo di stabilire la verità intorno al voluto *falso pompejano*.

Ho citato, dunque, il Catalogo scientifico più recente del Museo, perchè esso esclude nettamente la provenienza pompejana, ed è alle mani di tutti, così che, conoscendo anche solo quello (che è quanto dire il primissimo ferro del mestiere), il dott. Harry David avrebbe evitato di spargere, in una comunicazione speciale, una così grave notizia falsa. Ho citato quello del Gerhard e l'articolo del Quaranta, perchè, pure dando quel marmetto indubbiamente per classico, si guardano bene l'uno e l'altro dall'attribuirlo a Pompei (ciò che muta sostanzialmente, come è naturale, la questione). Ho poi tirato fuori il Catalogo Borgia, per stabilire con precisione la provenienza di quei tre marmi, restata per caso ignota non solo al Keller e agli altri, ma anche ai recenti illustratori del Museo. Ed ho aggiunto il particolare che quei marmi son segnati nel Catalogo Borgia in una categoria che non è precisamente la classica, per mostrare che quel marmetto non solo non è, nè mai è stato pompejano, ma dal suo primo possessore, con prudenza, era stato collocato in una categoria incerta, prudenza perdutasi in seguito insieme con la stessa provenienza del rilievo.

Per queste ragioni, questi Cataloghi furono da me singolarmente citati. E non per diminuire il merito della scoperta del dott. David o per dire che mai alcuna anima viva ne avesse

[illegible]to qualche cosa. Nossignori, noi non sapevamo di quei marmetti nulla; eravamo ciechi, il dott. Harry David ci ha illuminati. Non ci dica che quel marmo è ed era ritenuto pompeiano, perchè è falso. Non ci dica neppure che è una solenne opera del Rinascimento adoperata in una solenne mirifica fontana cinquecentesca, perchè è falso. Che se, invece, ravvicinando felicemente quel marmetto ad un disegno del Dürer, egli viene a provarci che quei tre marmetti non sono classici, e che uno di essi è copia del Dürer, noi dobbiamo essergliene grati, e questa Direzione si è, infatti affrettata subito a riconoscere tale verità, espungendo i tre piccoli marmi dalle collezioni classiche del Museo ».

*
* *

Vittorio Malamani ci scrive:

« Nel fascicolo del marzo 1912 del *Bollettino d'Arte* si trova una tavola riproducente un cippo funebre, dedicato alla memoria di Adelaide Bentivoglio dall'*ava* Lucia Fantinati-Foscarini seconda moglie del Cicognara, nella chiesetta di Giacciano presso Rovigo. L'autore dell'articolo attribuisce quel cippo al Canova per due ragioni (non ve ne sono altre): perchè il motivo è canoviano; e perchè « basta il nome della Cicognara a garantirci che al monumento, « anche se sgrossato dai discepoli, non sia mancata la rifinitura del Maestro ».

E giacchè questo fu collocato in chiesa nel 1823, un anno dopo la morte del Canova l'autore affretta a dissipare l'apparente anacronismo facendoci sapere che la marchesa Bentivoglio era morta nel 1818, quando il Canova era ancora vivo; e che l'indugio provenne da certe difficoltà per le quali il cippo fu trattenuto all'Accademia di Belle Arti in Venezia, come risulta da un documento parrocchiale. Questo documento porge, anzi, occasione all'Autore di *indovinare* (proprio così!) conflitti d'interesse fra i Bentivoglio e l'abate Sartori. Ma come mai non gli parve curioso che un marmo partito, secondo egli ritiene, dallo studio del Canova, e quindi da Roma, e destinato a Rovigo, fosse spedito a Venezia? O non è più naturale supporre che il cippo sia stato lavorato appunto a Venezia, all'Accademia di Belle Arti, sotto gli occhi e la guida del Cicognara, che ne era il presidente; in quell'Accademia dove esistevano i gessi di quasi tutte le stele del Canova, e quindi tutti gli elementi necessari per una imitazione più o meno perfetta?

Nè l'articolista si fidi troppo di una lettera dello stesso Canova, la quale, secondo egli dice, esisterebbe nell'archivio Bentivoglio a Ferrara. Egli confessa di non averla veduta: dunque non può sapere se esista veramente e se tratti del cippo in questione. Credo non esista, perchè nemmeno io la vidi quando ebbi a studiare le carte della famiglia Cicognara, custodite appunto nell'archivio Bentivoglio.

Del resto, tutte le lettere del Canova ai Cicognara sono a stampa, e si può da esse ricavare un episodio istruttivo per il caso nostro.

La contessa Lucia Fantinati-Foscarini, seconda moglie del Cicognara (è bene ripeterlo) era *madre*, non *ava*, della marchesa Adelaide Bentivoglio. Questa morì il 12 aprile 1818. Sei giorni dopo, ignaro ancora della disgrazia, il Canova annunziava al Cicognara il dono della testa di *Beatrice*, a perenne testimonianza di affettuosa amicizia. Per il conte rispose la contessa: la quale gli parlò del suo lutto, e gli manifestò il desiderio di avere scolpito da lui, non già una stele per la figlia defunta, ma il ritratto del marito. E il Maestro, in data del 20 di maggio, annuì al desiderio, scrivendo fra altro: « più volentieri ancora mi presto a secondarlo, « nella fiducia datami di temperare per questa via in alcun modo l'acerbissimo cordoglio da « voi e da lui sopportato... Beato me, se posso, con tal segno d'affezione, spargere qualche « balsamo salutare e consolatore sulle piaghe ancor calde dell'amoroso vostro cuore ».

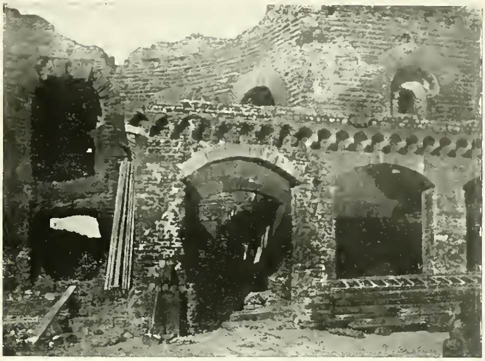
Questa, forse è la lettera dell'archivio Bentivoglio, che l'articolista non vide e alla quale accenna; e chi gliene parlò dovette forse ritenerla, con inesatta reminiscenza, allusiva al cippo di Giacciano anzichè al busto del conte Cicognara.

Il quale cippo, insomma, non può essere del Canova; anche perchè se fosse di lui, il Cicognara non avrebbe mancato di comprenderlo nel catalogo delle opere del Maestro, che sta in fondo alla seconda edizione della *Storia della scultura*, iniziata nel 1823, quando il cippo commemorante la sua figliastra s'inaugurava.

Tuttociò sia detto prescindendo — come fa l'articolista — dal valore dell'arte.

Del resto, anche da tal punto di vista c'è poco da discutere; e non verrò a far notare la [illegible] timidezza che informa l'opera, dai lineamenti del viso alle pieghe della tunica, ed è [illegible]ere degl'imitatori pedissequi.

ROMA. — Villa dei Quintili sulla via Appia Antica. — Si è intrapreso il restauro del ninfeo della villa dei Quintili che si apre sulla via Appia e che minacciava rovina. A cura della R. Sovrintendenza ai Monumenti si è provveduto al rafforzamento dei muri, e alla siste-



Roma, Villa dei Quintili.
Balcone medioevale, dopo il restauro.

mazione delle varie vasche del ninfeo, nonchè al robustamento e alla ricostruzione della parte crollata, del balcone dell'abitazione medievale che sorse circa il secolo XII sul ninfeo stesso. La rimozione del materiale di scarico e dei frammenti caduti ha rimesso in vista le vasche rivestite in parte di marmi, e il sistema assai originale del deflusso delle acque tra le varie vasche.

Chiesa e convento dei Santi Quattro. — Continuano i restauri dell'importante monumento della Roma medioevale. È stato ripristinato il lato nord del chiostro, liberandolo



Roma, Chiostro dei SS. Quattro coronati.
Galleria nord, dopo il restauro.

dalle aggiunte posteriori; si è messa in luce una cappella del IX secolo con resti di affreschi e decorazioni marmoree. Nel centro della chiesa si è riscavata la cripta di Leone IV in cui prima dei lavori fatti ai Santi Quattro dal card. Millini erano collocate le conche contenenti le reliquie dei martiri. Rovesciando le lastre marmoree del pavimento sono venuti in luce molti plutei della *schola cantorum* del secolo IX, fregi e iscrizioni.

— **Chiesa di Santa Maria della Pace.** — Si è intrapreso il restauro della chiesa di S. Maria della Pace, e in particolar modo dell'abside che presentava i maggiori danni prodotti dall'umidità. Come già fu praticato in S. Maria sopra Minerva e in S. Maria del Popolo, si va



Roma, S. Maria della Pace.
Una parete dell'abside, prima del restauro.

procedendo al completo riattamento della chiesa, restaurando pavimento, intonaci, affreschi, eliminando i danni prodotti dalla umidità delle tombe sottostanti.

— **S. Crisogono.** — Si è ripreso il lavoro di sterro della basilica sotterranea di S. Crisogono. Attualmente si sta scavando la navata destra della chiesa in cui vengono in luce importanti affreschi.

VITERBO. — **S. Maria Nuova.** — Nei lavori di restauro della chiesa di S. Maria Nuova, già descritti in questo *Bollettino*, si è rinvenuta la cripta, il piano antico del pavimento e i resti di un ciborio del secolo decimoquarto.

BOLSENA. — Nella cappella del Sacramento nella chiesa collegiata di S. Cristina, sono venute in luce pitture votive del secolo XIV, e si stanno ora ripristinando le linee architettoniche del Trecento.

ESPOSIZIONI

XI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTA' DI VENEZIA. 1914.

REGOLAMENTO GENERALE.

Durata, contenuto, intenti.

1. — La città di Venezia ha bandito per l'anno 1914 - dal 15 Aprile al 31 ottobre - la sua XI Esposizione Internazionale d'Arte, la quale conterrà pitture, sculture, miniature, disegni, incisioni su metallo o su legno, litografie e (nelle condizioni accennate all'art. 10) oggetti d'arte decorativa.

2. — L'Esposizione di Venezia vuol essere una raccolta di opere originali. Essa accetta ogni aspirazione ed ogni tecnica, ma si propone di respingere tutte le forme della volgarità.

Amministrazione e Presidenza.

3. — L'Esposizione è promossa dal Comune e amministrata dalla Giunta Municipale. La presiede il Sindaco, o, in sua vece, l'Assessore della pubblica istruzione. La dirige il Segretario generale.

4. — Il Sindaco, o l'Assessore della pubblica istruzione, e il Segretario generale costituiscono l'Ufficio di Presidenza.

Ordinamento artistico.

5. — L'Esposizione sarà così divisa: Sale italiane – Sale straniere – Sale internazionali.

6. — L'incarico di arredare le Sale e di disporvi le rispettive opere è affidato dalla Giunta a speciali Commissioni o a singoli Commissari.

7. — Quando un paese partecipa ufficialmente all'Esposizione, la nomina della Commissione o del Commissario è di pertinenza del relativo Governo, d'accordo con la Giunta Municipale.

8. — Le Commissioni o i Commissari – oppure, nel caso contemplato dall'art. 7, i rispettivi Governi – devono provvedere alle spese necessarie per l'arredamento.

9. — Le norme precedenti valgono per i paesi i quali dispongano di Padiglioni propri.

10. — Ad ogni Mostra nazionale è annessa – per inviti – una parca e significativa collezione d'arte decorativa.

Inviti.

11. — Sono invitati a partecipare all'Esposizione di Venezia i maestri di fama universale ed altri artisti eccellenti che abbiano emerso nelle ultime Esposizioni nazionali e straniere. Le loro opere non dovranno sottostare all'esame della Giuria di accettazione. Possono peraltro essere rifiutate, quando manchino dell'importanza d'arte o della dignità di rappresentazione espressamente richieste.

Mostre individuali.

12. — La Presidenza ammetterà alcune Mostre individuali, a condizioni artistiche da stabilirsi e limitatamente allo spazio disponibile.

Mostre di gruppi.

13. — La Presidenza potrà consentire a qualche gruppo d'artisti d'esporre collettivamente, purchè le loro opere si conformino ad un programma estetico ben definito ed omogeneo e purchè il gruppo abbia fatto buona prova in altre Esposizioni italiane o straniere.

Giuria d'accettazione.

14. — Le opere degli artisti non invitati sono soggette al verdetto d'una Giuria.

15. — Gli artisti, sia invitati che non invitati, i quali avranno dichiarato con le relative notifiche di voler partecipare all'Esposizione, saranno chiamati ad eleggere la Giuria di accettazione, secondo le norme di uno speciale Regolamento.

16. — La Giuria dovrà essere composta di cinque artisti di chiara fama, tre pittori e due scultori. Di questi artisti, due dovranno essere stranieri.

17. — Il verdetto della Giuria sarà inappellabile.

Condizioni per l'ammissibilità.

18. — Le opere già esposte in Italia non potranno essere accolte, eccezione fatta per le Mostre individuali.

19. — Nessun artista avrà diritto di esporre più di due opere, tranne il caso delle Mostre individuali e qualche altro specialissimo di cui sarà giudice la Presidenza.

20. — Per la scultura, gli artisti invitati non potranno presentare che opere in bronzo, in marmo od in altra materia nobile, salvo il caso di una Mostra individuale o di lavori di grande mole.

Acquisti ufficiali.

21. — Il Comune, col liberale concorso d'altre pubbliche Amministrazioni e di privati cittadini, stanzierà una somma cospicua per l'acquisto d'opere d'arte da collocarsi nella Galleria Internazionale della Città.

22. — Esse saranno scelte da una Commissione artistica di cinque membri, eletti dalla Giunta municipale.

Notificazione delle opere.

23. — Le opere devono essere notificate non più tardi del 1° Gennaio 1914, in doppio [illegible] le schede distribuite dall'Ufficio di Segreteria.

24. — La firma apposta alla scheda significa formale adesione al Regolamento.

25. — Chi desiderasse modificare la notificazione delle opere, dovrà dichiararlo per iscritto alla Segreteria.

Spese di trasporto, disimballaggio e rimballaggio.

26. — Gli artisti, sia invitati, sia ammessi dalla Giuria, fruiscono pel trasporto delle loro opere della riduzione del 50 % e sono esonerati dalle spese di disimballaggio e rimballaggio.

27. — Per le spedizioni collettive, la Presidenza ha facoltà di stipulare convenzioni speciali.

28. — Le opere d'arte non si ricevono che affrancate.

Norme per l'imballaggio.

29. — È fatto obbligo agli espositori di imballare con ogni diligenza le opere in robuste casse di legno, di fissare per mezzo di viti e non di chiodi i coperchi delle casse e i quadri in esse contenuti; di incorniciare decorosamente le pitture, i disegni, le incisioni; di mettere sotto vetro le miniature, i disegni, le litografie, gli acquerelli, i pastelli.

Tempo utile per l'invio delle opere.

30. — Le opere dovranno pervenire al Palazzo dell'Esposizione *(Giardini Pubblici)* non più tardi del 10 marzo, improrogabilmente.

Collocamento e responsabilità.

31. — Il collocamento delle opere spetta alle Commissioni o ai Commissari di cui l'art. 6. Può peraltro la Presidenza accordare agli artisti che abbiano una Mostra individuale, la facoltà di ordinarla.

32. — Le opere scultorie potranno essere collocate nel Parco dell'Esposizione, allorchè la loro mole lo richieda o il loro carattere lo consenta.

33. — Durante i lavori di disimballaggio e di collocamento, è rigorosamente vietato agli estranei l'accesso al Palazzo dell'Esposizione.

34. — Il Comune non assume responsabilità sia per i guasti eventuali che succedessero durante i trasporti o nell'interno dell'Esposizione, sia per quelli che si riscontrassero nelle opere dopo avvenuto lo svincolo ferroviario.

Ingresso gratuito per gli espositori.

35. — Gli espositori riceveranno una tessera permanente, gratuita, d'ingresso.

Vendita.

36. — L'Ufficio di Segreteria rappresenta gli espositori nella vendita delle opere.

37. — Sul prezzo reale di ciascuna vendita, anche se fatta direttamente dall'artista o dal proprietario dell'opera, o da chi per lui, l'Esposizione preleva un diritto del 10 %.

38. — Nel caso di un contratto di vendita stipulato contemporaneamente nell'Ufficio di Segreteria e dall'espositore, o da chi per lui, avrà la preferenza il contratto proposto al prezzo maggiore.

39. — Aperta la Mostra, il prezzo di vendita indicato nella scheda di notificazione non può essere aumentato.

40. — L'espositore non può dichiarare *invendibile* un'opera già notificata come *vendibile*, se non a condizione di versare la percentuale prescritta.

41. — Il compratore deve pagare metà della somma all'atto dell'acquisto, metà alla chiusura dell'Esposizione.

42. — Le opere che fossero vendute ad Esposizione chiusa, vanno egualmente soggette al pagamento della percentuale.

43. — Il dazio delle opere straniere vendute starà a carico dell'artista.

Catalogo illustrato.

44. — L'Ufficio di Segreteria pubblicherà il Catalogo ufficiale illustrato della Mostra.

45. — Il consenso degli autori per le riproduzioni delle rispettive opere nel Catalogo sarà esplicitamente richiesto nella scheda di notificazione.

46. — A norma della legge sui diritti d'autore 18 Settembre 1882, n. 1012 testo unico, e delle sentenze 15 Dicembre 1897 della Corte d'Appello di Venezia e 22 Marzo 1898 della Corte di Cassazione di Roma, in causa R... G... ed altri, è vietata qualsiasi riproduzione o contraffazione del Catalogo.

Riproduzioni grafiche.

47. — Indipendentemente dal Catalogo illustrato, nessuna riproduzione grafica di opere esposte potrà essere eseguita senza il permesso scritto dei rispettivi espositori.

48. — La Giunta municipale potrà accordare a una Ditta l'esclusiva facoltà di eseguire, nell'interno del Palazzo della Mostra, le riproduzioni fotografiche consentite, eccetto per i casi in cui provvedessero alle riproduzioni gli autori stessi.

Proroga eventuale.

49. — Se la chiusura dell'Esposizione dovesse essere prorogata, questo Regolamento sarà valido anche durante il periodo della proroga.

Comunicazioni.

50. — Tutte le comunicazioni devono essere dirette all'Ufficio di Segreteria dell'Esposizione *(Municipio di Venezia)*.

Il Sindaco di Venezia Presidente dell'Esposizione
FILIPPO GRIMANI.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



IL PRETORIO DI GORTINA.

Un tentativo di ricostruzione del Pretorio di Gortina, in base ai manoscritti veneziani del secolo XVI, del nobile Francesco Barozzi e di Onorio Belli, nonchè alle indicazioni dei periegeti seriori e alle scoperte epigrafiche del prof. F. Halbherr era già stato compiuto da S. Ricci (1). Ma quel lavoro concludeva auspicando a uno scavo, che solo avrebbe potuto risolvere i problemi, di cui una conoscenza forzatamente imperfetta aveva aumentato il numero, anzichè diminuirlo in confronto dell'ignoranza preesistente.

Nei mesi di maggio, giugno e parte del luglio 1912 dal Direttore della R. Scuola Archeologica di Atene mi fu affidato lo scavo del Pretorio, che non offriva alcuna difficoltà di identificazione, grazie agli accenni degli autori sopra indicati, e ad una epigrafe scoperta dall'Halbherr (2), che definisce chiaramente la destinazione dell'edificio e ne dà il nome. Trattandosi di costruzione assai vasta, ed essendo impossibile ultimare lo scavo in una sola campagna, si dovette limitarsi ad aprire cinque ampie trincee, una al lato ovest del Pretorio, e le altre più o meno perpendicolari alla prima.

I risultati non sono naturalmente definitivi, sopra tutto per ciò che riguarda lo studio architettonico: la pianta e le diverse ricostruzioni del Pretorio non saranno accertate che a scavo ultimato. Tuttavia fin d'ora appaiono nel palazzo tracce di almeno tre periodi, e cioè una fase di epoca imperiale abbastanza alta, verso la fine del secolo II, trattandosi di una iscrizione, nuovamente venuta in luce, di Publio Settimo Geta, *quaestor pro praetore* di Creta e Cirene prima del 193, anno dell'esaltazione all'impero del fratello Settimio Severo (3); un altro periodo, ricco di iscrizioni, verso la seconda metà del IV secolo, e infine una

(1) *Il Pretorio di Gortyna secondo un disegno a penna e manoscritti inediti del sec. XVI*, in *Mon. Ant. Linc.*, II.

(2) In *Museo Italiano di Antichità Classica*, III, p. 708.

(3) CIG, 2591, ma con notevoli scorrettezze dovute alle fonti veneziane.

occupazione con tardi e brutti muri bizantini, sovrapposti irregolarmente al piano architettonico originario. Presumibilmente alla prima epoca risalgono frammenti architettonici abbastanza grandi e ben conservati, come colonne lisce di varie dimensioni, un bel capitello corinzio, un altro capitello ionico e frammenti di un terzo, appartenente probabilmente a una colonna che, accoppiata a un'altra, doveva ornare un ingresso importante, di cui rimangono tracce; nonchè parecchi lunghi tratti di un cornicione marmoreo decorato con due ordini di ovoli, palmette e dentelli.

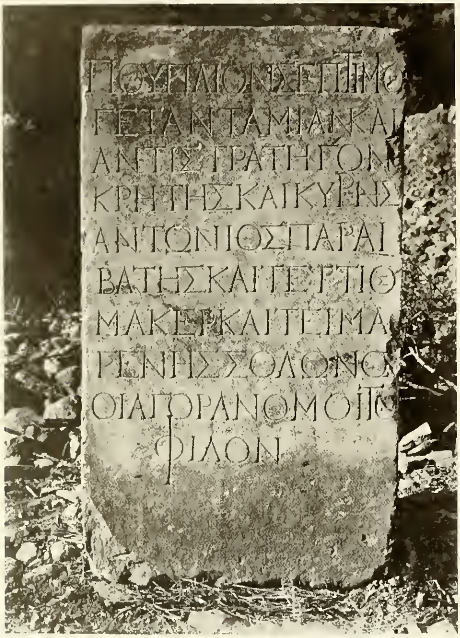


Fig. 1. — Base inscritta di P. Settimio Geta.

Diversi tratti di muro a mattoni sono venuti in luce, e delineano, insieme con il grande rudere sopra terra, di cui parla il Ricci, l'ossatura dell'edificio nella prima sua epoca. Al secondo periodo risalgono parecchie delle basi inscritte allineate quasi *ins itu* nella trincea ovest, a circa 25 metri di distanza dal grande muro di mattoni; le quali basi, poggianti su di uno stilobate, dovevano formare, con le statue che le sormontavano, la decorazione della facciata del Pretorio o di un cortile. Nella terza epoca molti dei materiali più antichi furono cacciati alla rinfusa nei muri, dove ancora giacciono fusti di colonne, iscrizioni scalpellate, e persino tratti di sedile dell'Odeum dell'Agorà, riconosciuti con tutta sicurezza. Al pavimento a lastroni che si stendeva, a quanto finora risulta, sotto tutto l'edificio più antico, fu sostituito in alcune camerette uno strato cementizio più alto, sotto il quale furono gettate statue spezzate e colonne infrante.

L'epigrafia è di valido aiuto nel datare le diverse fasi dell'edificio. Si tratta per la maggior parte di iscrizioni già note, ma edite nel *Corpus* del Boeck con copia di errori, dovuti ai periegeti veneziani, la critica delle quali, fatta dal Boeck stesso e dal Ricci con criteri induttivi, appare ora raramente fondata. Si può quindi rettificare il testo delle seguenti iscrizioni del CIG: 2588, 2589, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597; sono inoltre nuovamente tornate in luce alcune iscrizioni edite già nel III volume del Museo Italiano di Antichità Classica dal prof. F. Halbherr. Queste iscrizioni si riferiscono, oltre che al citato P. Settimio Geta, a numerosi magistrati romani, e cioè al proconsole Q. Cecilio Rufino, al questore Marcellino, al questore Pirro minore, al proconsole Petronio Probo, al prefetto del Pretorio dell'Illirico Agorio Pretestato, al proconsole di

Campania C. Anicio Basso, al prefetto di Roma Valerio (e non Flavio) Severo, al consularis Fortunaziano Servilio, a Leonzio prefetto del Pretorio, agli imperatori Graziano, Valentiniano e Teodosio. Le novità consistono principalmente in una base quadrangolare del tipo solito per il nostro edificio, dedicata ad un Anicio Paolino « *Τὸν λαμπρότατον ἀπὸ ἀνθυπάτων καὶ ἔπαρχον τῆς βασιλευούσης Ῥώμης* »; ed in un'altra in cui il noto consularis Ecumenio Dositeo Asclepiodoto, che tante statue dedicò ai magistrati romani, è a sua volta onorato per decreto del *κοινόν* della provincia cretese da Emilio Quintilio Pirro sofista e da Ulpio Furdio Panellenio. Un'altra, estremamente frammentaria, ci dà il nome di un Anicio Claudio. Tutte queste epigrafi sono posteriori al 381, anno in cui fu



Fig. 2. — Trincea con basi onorarie e rudere sopra terra.

consularis Dositeo Asclepiodoto, tranne le due più fieramente concise di Quinto Cecilio Rufino e P. Settimio Geta, notevoli anche per gli splendidi caratteri; queste ultime ci parlano della miglior epoca del Pretorio, mentre le altre, per la forma tarda e grama dei caratteri, e per l'ampollosità dei testi, indicano un'epoca assai bassa.

Alla terza epoca del Pretorio appartengono alcune iscrizioni sepolcrali cristiane senza grande importanza. Non si devono dimenticare poi alcune lettere incise sullo stilobate fra le basi onorarie, lettere che potranno forse a lavoro finito dare un senso preciso, e permetteranno di datare la costruzione dello stilobate stesso mediante materiali preesistenti.

La scultura è rappresentata da quattro statue, oltre che da molti frammenti. Due sono grandi immagini di magistrati romani, senza nulla di notevole, acefale. La maggiore di esse, alta m. 2 attualmente, di un marmo di discreta finezza, è avvolta dal lato anteriore in una toga a ricche pieghe, ma dietro è quasi liscia, essendo probabilmente stata collocata in una nicchia o contro una parete (anche le basi a doppia iscrizione dovettero, quando furono riadoperate,

essere appoggiate a un muro con la faccia recante la più antica epigrafe); ai piedi ha una cista. L'altra, con la toga stretta al corpo, la mano sinistra in atto di stringerne le pieghe lungo il fianco, e la destra sul petto, è di tecnica



Fig. 3. — Trincea delle basi.

affatto trascurata. Il tipo di entrambe è comunissimo in tutta la scultura romana. Più notevoli sono due statue femminili, purtroppo mutilate, che dovevano servire a scopo decorativo, essendo assai sommario in esse il trattamento del [illegible]. La prima, alta attualmente m. 1,47, è acefala e priva di mani. Di marmo [illegible] a cristalli alquanto grossi e frequenti, è ricoperta di una bella patina

giallognola; rappresenta una figura stante, che poggia sul piede sinistro, mentre la gamba destra un po' flessa ha il calcagno leggermente sollevato, e traspare sotto il lungo chitone a pieghe piccole e fitte, con kolpos, che riveste tutto



Fig. 4. — Trincea Nord con basi, frammenti architettonici e statue.

il corpo, dal mozzo collo ai piedi calzati di sandali ad alta suola. Dalla spalla destra scende un manto pesante, che, attraversando il corpo, giunge al ginocchio sinistro, lasciando scoperto il chitone sulla parte sinistra del petto, per poi risalire, a quanto si può comprendere dal sommario trattamento del dorso, dietro fino alle spalle, da cui ricade sulle avambraccia. Gli orli dei lati minori

del manto sono ornati di pelliccia. Un serto di rose ed altri fiori scende dalla spalla destra, uscendo di sotto al manto, fin sotto l'avambraccio sinistro. Questo



Fig. 5. Trincea con basi inscritte e frammenti architettonici.

è leggermente sollevato in avanti, e forse teneva una patera od altro attributo nella mano mancante. Il braccio destro invece è molto più sollevato, rimboccando il manto. Un attacco quadrangolare a pochi centimetri sopra di esso indica che la statua teneva nella mano destra un attributo, appoggiato alla

spalla. Questa complessa figurazione, con motivi insolitamente riuniti, ci fa pensare a un Iside, per il manto foderato di pelliccia: a questa dea si confà benissimo anche il lungo chitone severamente ricoprente tutto il corpo. Il serto di fiori è caratteristico delle divinità dell'abbondanza. Il tipo statuario in cui Iside figura come dea dell'abbondanza (concezione del resto non troppo discosta da quella della Dea Madre) ha riscontri in una serie di rappresentazioni della Isi-tyche, sincretismo religioso che determina parecchie contaminazioni plastiche. In questo caso, esclusa la falce per ragioni di estetica e di tipologia, e sopra tutto perchè mal si concepisce una divinità alludente alla mietitura, avvolta in una pelliccia invernale, l'attributo della mano destra non può essere un sistro, data la forma e la posizione del sostegno, ma una cornucopia, piccola invero, per la stessa ragione. È vero che è regola costante, quasi assoluta, che la cornucopia stia nella mano sinistra; ma la statua è di epoca talmente tarda, che questa irregolarità non può sorprenderci. È poi da ricordare che da Rhea, Britomartis, Dictynna, giù giù in tutta l'antichità, la Dea Madre ebbe culto insigne in Creta: i suoi prototipi anzi si possono ricercare fin nell'epoca minoica; e ben poteva figurare non soltanto a scopo decorativo la sua immagine nella sede dei proconsoli romani, sotto la forma di un'analoga divinità del non lontano Egitto, il culto della quale fu importato a Creta forse direttamente; ad ogni modo, anche se ciò non fosse, è naturale che nel Pretorio sorgesse l'effigie della massima Dea, che aveva culto molto importante anche nella Cirenaica, limitrofa all'Egitto, e dipendente amministrativamente da Gortina. Poichè, data la notevole accuratezza di fattura della statua, e dato il suo soggetto, la farei risalire all'epoca in cui ancora Cirene, formava provincia con Creta cioè a prima dell'impero di Diocleziano; e forse sarà lecito precisare, tenendo conto delle iscrizioni onorarie di P. Settimio Geta e Q. Cecilio Rufino, l'epoca del primo Pretorio, e quindi presumibilmente quella delle statue, come immediatamente anteriore all'impero di Settimio Severo. Anzi, secondo l'edizione più antica dell'iscrizione di Q. Cecilio Rufino, si leggeva sotto di essa una firma di cui ora ogni traccia è scomparsa, di Alcistene di Euristrato da Mileto (1) il quale doveva avere eseguito la statua di tale proconsole, e presumibilmente anche qualche altra dell'edificio, forse

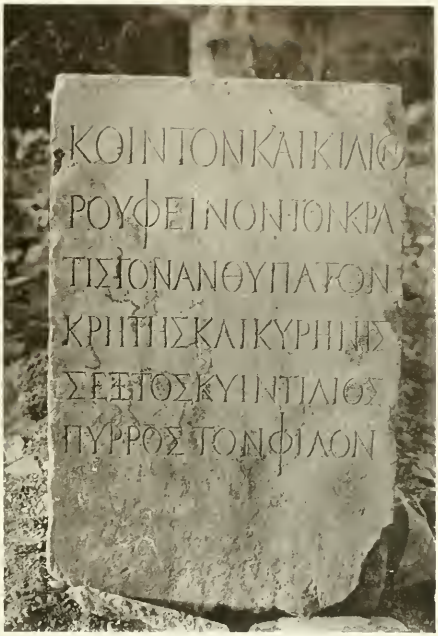


Fig. 6. — Base inscritta di Q. Cecilio Rufino.

(1) Loewy, *Inschriften Griechischer Bildhauer*, Leipzig, 1885, n. 409.

anche la nostra. Secondo il Boeckh, questa è « vix Antoninis recentior » d'altra parte le due epigrafi di Cecilio e Settimio sono evidentemente di epoca unica, o



Fig. 7. — Statua di magistrato romano.

quasi, e la seconda fra esse si può datare con una certa precisione. Ad ogni modo, Q. Cecilio non è da confondere con l'omonimo vissuto sotto Adriano, cui lo riavvicina il Loewy. È lecito sperare che la continuazione dello scavo, con qualche sorpresa, ci offra maggior sicurezza nell'attribuzione di questa in-

teressante statua all'artista altrimenti sconosciuto che lavorò alla decorazione del Pretorio. Il tipo di Iside è generalmente figurato con la pelliccia, e basterà



Fig. 8. Statua di magistrato romano.

rinviare per i raffronti al *Répertoire* del Reinach, vol. I, p. 610, n. 2569; p. 613, n. 2574-*b*; vol II, p. 421, n. 6; p. 420, n. 5; p. 810, n. 1. La cornucopia a destra si riscontra nella stessa opera, vol. II, p. 250, n. 4; p. 251, n. 7; p. 797, n. 4 e 5; vol I, p. 224, n. 839-*d*; p. 223, n. 840. Più di tutto si accosta nel

tipo alla nostra statua di Mileto (1), *ibid.* IV, p. 420, n. 5 (e, come ho detto, Alcistene nella sua firma si dichiara milesio). In quanto alla bella statua con



Fig. 9. — Isityche.

(1) Il Wiegand, *Arch. Anzeiger*, 1906, p. 31-32, ne fa una copia del II sec. (a metà), raffigurante Urania, derivante secondo l'*Amelung* dai b. rilievi di Filisco di Rodi; con l'aggiunta della [illegible] e del serto la vediamo a Gortina trasformata in Isityche. Ciò spiega la sommaria [illegible] del dorso.

pelliccia trovata a Thera (1), nel ginnasio tolemaico, a poca distanza dal tempio degli dei egizi, mi pare debba anch'essa attribuirsi a Iside. Non credo poi,



Fig. 10. — Artemide.

per ritornare alla nostra statua, che si tratti di una copia, data la complessità del soggetto, che può essere anche stato ispirato dal culto locale di Euteria, noto da epigrafi inedite.

(1) HILLER VON GAERTRINGEN, *Thera*, Berlin, 1899, I, tav. 23.

Dello stesso marmo è un'altra statua femminile acefala, con le braccia mozze, alta ora m. 1,64, vestita di un peplo a diploidion, sotto il quale appare un lungo chitone. Dalla spalla sinistra scendono sul petto ben modellato alcune lunghe ciocche di capelli, di cui tracce si riscontrano pure sulla destra. Il risvolto del peplo passa sotto il seno sinistro, con un motivo non troppo frequente. La statua poggia sulla gamba sinistra rigida e tesa, mentre la destra, leggermente piegata al ginocchio, sporge in avanti il piede. Entrambi i piedi calzano sandali con lacci a fibbie cuoriformi. L'insieme appare graziosamente asimmetrico, in una posizione di riposo instabile, con l'anca sinistra sporgente, sulla quale poggiava la mano o un attributo, poichè appaiono tracce di un attacco, e di sotto cadono le pieghe con interruzione del motivo sovrapposto. Qualche incongruenza nella disposizione del vestiario è da spiegarsi con la tendenza all'arcaismo di una foggia già da secoli passata dall'uso. Infatti anche la caduta simmetrica, per quanto graziosa, delle pieghe fra le gambe, è più quella lungo il fianco destro indica il continuarsi nell'arte provinciale della tendenza arcaizzante propria dell' età adrianea e antoniniana (1). Allo studio del drappeggio fa riscontro il trasparire delle forme sotto il grave abbigliamento, che aderisce strettamente al seno giovanile.

Tutta la statua nei suoi particolari traspira una grande sveltezza, nella giovanilità delle forme, nell'atteggiamento vibrante, nella disinvolta trascuratezza del vestiario. Il tipo potrebbe richiamare una giovane dea; probabilmente, sebbene manchino gli attributi, l'Artemide, di cui a Gortina, presso al Pretorio, sorgeva il tempio non ancora identificato. Anche di questa dea, come della precedente, il culto si può far risalire in Creta assai addietro nella storia, ed anche nella preistoria dell'arte e della religione: la *πότνια θηρῶν* è nota fin da epoca remotissima. Gli esempi di Artemide a lungo chitone non mancano: nel *Répertoire* del Reinach si possono raccogliere i seguenti: Vol. II, p. 318 e p. 319; vol. I, p. 303, 304, 305, 306. È vero che alcune rappresentazioni di Muse hanno punti di contatto con la statua di cui ci occupiamo, come ad esempio l'Urania di Firenze (REINACH, vol. I, p. 277, n. 1110), e la Musa di Dresda (IBID., vol. I, p. 261, n. 993), ecc., ma nè il numero nè le somiglianze sono tali da farci pensare che anche nel nostro caso si tratti di una Musa; e tanto meno di una Nike (2).

L'epoca tarda della Artemide del Pretorio è rivelata anche dall'andatura, e da alcune pieghe non troppo razionali sulle gambe; per la sua paternità, mi riferisco a quanto ebbi a dire per l'Isityche.

Altri minori frammenti statuari non è il caso per ora di descrivere, in attesa che lo scavo ulteriore del Pretorio ancora ne dia, che permettano restituzioni di qualche significato. Citerò soltanto una testa virile marmorea, barbuta e ricciuta, di grandezza naturale, di aspetto barbarico, certo un ritratto di tarda epoca; e inoltre un torsetto e una gamba con urna, femminili, di marmo fino, che forse appartennero alla stessa statua, possibilmente un'Afrodite.

Creta 1912.

G. G. PORRO.

(1) STRONG, *Roman Sculpture*, London, 1911, vol. II, p. 267 sq.

(2) Se questa statua si volesse, come l'Isityche, attribuire ad Alcistene, potrebbe derivare da un tipo di Musa della serie milesia, oggi perduto: ciò spiegherebbe le sue analogie con le rappresentazioni di Muse, a cui sopra mi riferisco, senza per altro implicare che anche questa statua rappresentasse una Musa.

CHIESA E ABBAZIA DI S. MARIA DI VALDIPONTE DETTA DI MONTELABATE

Le chiese abbaziali umbre e umbro-sabine (1) sono il risultato del lavoro di più epoche: furono in origine costruite tra l'VIII e il IX secolo, ricostruite ed ingrandite nell'XI o XII secolo, e in questa seconda fase costruttiva non si possono neanche considerare quali vere derivazioni dell'arte cistercense che è consona all'ascetismo di S. Bernardo. Della prima fase costruttiva non conservano che alcuni caratteri dell'arte prelombarda (IX secolo), come ad esempio nelle cripte delle chiese di Montelabate, di S. Lorenzo in Vibiata (2) in Montecastello Vibio (presso Todi), dei santi Fidenzio e Terenzio (presso Massa Martana); ma dell'arte cluniacense hanno nulla di affine, perchè esenti da quella ricca foggia di decorazione di fauna mostruosa prediletta dei canonici regolari (X secolo) (3), e rispondente al testuale disposto delle consuetudini cluniacensi, bandite poscia da S. Bernardo.

Le chiese abbaziali ad esempio dei *Santi Severo e Martirio* fuori di Orvieto, di *Montelabate* presso Perugia devono ritenersi, in parte, quali derivazioni dell'arte cistercense in quanto all'insieme schematico dell'impiantato; ma in fatto di partiti costruttivi e decorativi hanno un'impronta tutta locale; e, considerando che dette chiese abbaziali sono il risultato del lavoro di più epoche, così in ciascuna di esse è necessario di rilevare innanzi tutto i vari caratteri delle fasi costruttive.

*

Dal villaggio di Bosco, risalendo una via carrozzabile tra gai vigneti e boschi di castagni, si giunge, dopo un percorso di circa quattro chilometri, alle falde di quella lunga catena di colline che formano come una corona al versante orientale della città di Perugia. Su una di queste colline si presenta l'antica *Badia di S. Maria di Valdiponte* (fig. 1) conosciuta comunemente col nome di *Montelabate* che, a somiglianza di fortezza, si erge maestosa e severa nella sua massa bruna di calcare locale grezzo spiccante sul verde chiaro degli ulivi

(1) *Chiesa e abbazia dei Santi Severo e Martirio* fuori di Orvieto, in corso di pubblicazione in *Vita d'Arte*. Chiesa e abbazia di *S. Maria del Piano* in Orvinio, nel *Bollettino d'Arte* del Ministero dell'Istruzione, anno V, n. 11.

(2) Da me illustrata in *Natura ed Arte*, anno XX, n. 4.

(3) V. Mabilon, *Annales Ordini Sancti Benedicti*, tomus tertius, liber XLI-LX Cluniacenci monasterii primordia (a. 910).

o di altri alberi circostanti. La sua origine risale avanti al secolo X, come infatti si rileva da istrumenti e bolle per buona ventura tuttora conservati in archivi (1), i quali se da una parte non danno notizie particolareggiate del monastero, d'altra parte porgono menzioni del medesimo. Una luce relativamente chiara non può quindi darla che il solo esame stilistico del monumento.

Una bolla del 970 (sfuggita alle annotazioni del prof. Zampa) (2), di papa Giovanni XIII, scritta su pergamena che si conserva nell'archivio di Montelabate, fa menzione di quest'abbazia: « *Pietro religiosi presbiteri et abbate venerabilis monastero S. Dei Genitris Semperque Virginis Mariae domine nostrae quod ponitur in Comitatu Perusi loco qui vocatur Corbiniano* » (3).



Fig. 1. — *Perugia* (dintorni).
Chiesa e Abbazia di S. Maria di Valdiponte. — Prospetto.

Un istrumento antico del 993 fa menzione anche di Montelabate, ricordante la cessione fatta da un tale Giovanni Gregorio o di Gregorio di esteso terreno compreso fra il Tevere e il rio d'Arno, agli Abbati e ai monaci di Valdiponte (4).

In una bolla (5) del 1030 di Giovanni XIX si ordina ad un abbate Pietro eletto commissario apostolico, di restaurare l'edificio cadente e ripristinare la disciplina monastica conforme alla regola di S. Benedetto.

(1) Nei secoli XVI e XVII l'Archivio di Montelabate fu largamente spogliato di pergamene e carte: delle prime in numero quasi di 2000 furono ritenute dall'abbate del monastero (ora conservate nella biblioteca comunale di Perugia), altre furono detratte da ministri ed altri interessati allo scopo di far scomparire la proprietà del monastero su quelle terre tenute da enfiteutici e livellari.

(2) Notizie tratte dal prof. Zampa (Monastero di Montelabate) da un manoscritto del monaco D. Alberico Amatori, già abate di Valdiponte dal 1840 al 1850, passato poscia all'abbazia di S. Severino delle Marche, e ritornato finalmente a Montelabate, ove ora si conserva presso il curato di quella chiesa parrocchiale.

(3) Nome che davasi a tutto il monte compreso il monastero, località ove fu eretto nel 1351 un castello ricordato dagli storici col nome di *Corbiniana*.

(4) Manoscritto cit. di D. Alberico Amatori.

(5) Non notata dallo Z., *op. cit.*

Da altra pergamena (1) si rileva che nel 1034 il papa Benedetto IX concesse quest'abbazia ad Andrea vescovo di Perugia e di Assisi che doveva servire per le mense rispettive a Leone arciprete e a Vidone arcidiacono coi suoi canonici. Nel 1037 il suddetto Andrea, nel Concilio romano, rinunziò l'abbazìa al papa Benedetto IX; poscia Leone IX, con bolla (2) in data 23 marzo 1049 dell'anno primo del suo pontificato, ricevendo la concessione fatta al vescovo di Perugia, tolse ogni giurisdizione sopra la suddetta abbazia reintegrandola alla S. Sede.



Fig. 2. — *Perugia.* Chiesa e Abbazia di S. Maria di Valdiponte. Veduta laterale e posteriore.

Dai summentovati documenti non si rileva dunque, come si è notato di sopra, nè l'epoca precisa della fondazione del monastero, nè i nomi dei fondatori di S. Maria di *Valdiponte*; però è dato di poter ritenere che alla fine del sec. X l'abbazia già esisteva. Il nome di Montelabate l'ebbe in tempi recenti, e la prima volta, come si rileverà in seguito, è menzionata in un istrumento del 1749.

* * *

Senza fondamento alcuno questo monastero fu attributo ai Cluniacensi e ai Cistercensi: ciò è contrariato dal fatto che dei 72 monasteri nei quali S. Ber-

(1) Non notata dallo Z., *op. cit.*

(2) Questa bolla si conserva nel convento dei PP. Conventuali di S. Francesco, ed è riportata dal MURATORI nell'*Ant. Ital. Medioev.*, Dissert. 71, tom. 14, col. 933, e neppure ricordata dallo Z.

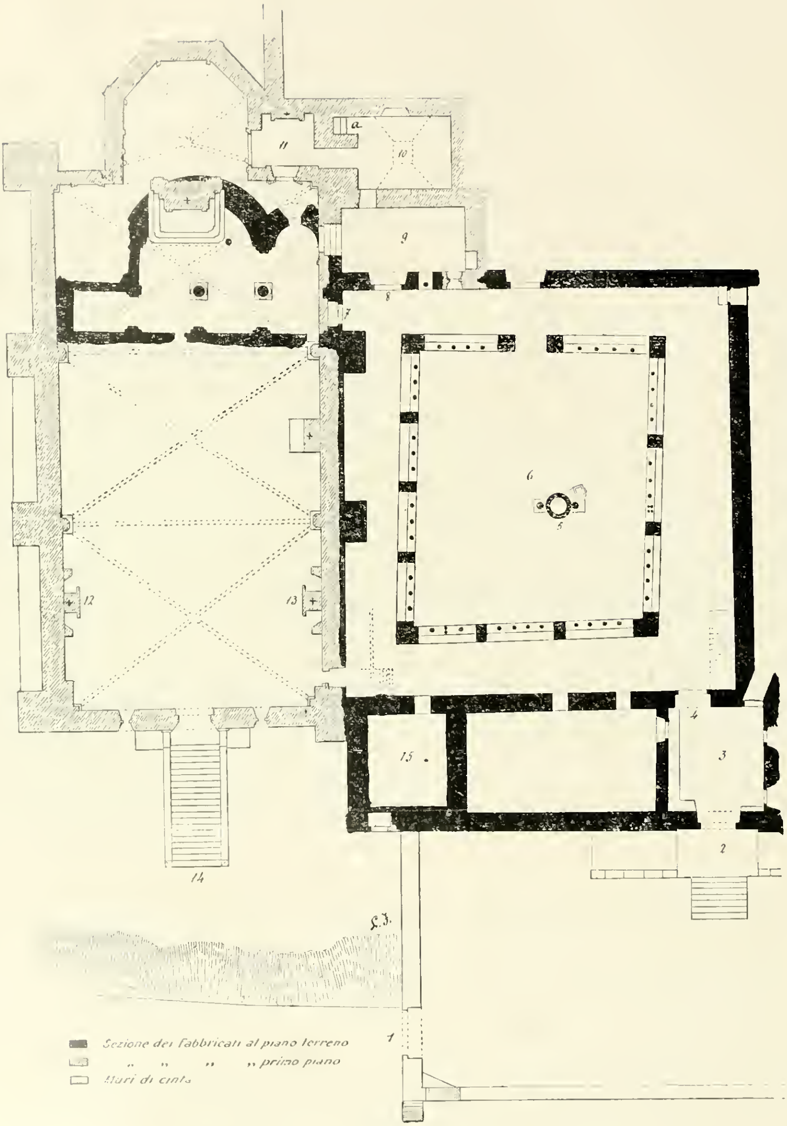


Fig. 3. — *Perugia*, Chiesa e Abbazia di S. Maria di Valdiponte. — Pianta.
(Dai rilievi di L. Fiocca).

[illegible] piazzale. — 2. Gradinata e due rampe di accesso al monastero. — 3. Vestibolo o [illegible] — [illegible] chiostro. — 5. Pozzo. — 6. Chiostro. — 7. Ingresso alla Cripta. — 8. Ingresso [illegible] Sala capitolare. — 10. Sagrestia. — 11. Cappella del crocifisso. — 12. Altare. — [illegible] di accesso alla chiesa superiore. — 15. Torre campanaria.

nardo propagò il suo ordine (che ebbe origine da quello fondato dall'abbate Roberto nel monastero di Molen nel 1098, nei boscosi recessi di Citaux), solo cinque dei suddetti monasteri furono edificati in Italia (1). I Cluniacensi, benedettini anch'essi, furono anteriori di quasi due secoli a quelli di Citaux, e non ebbero relazione alcuna col monastero di Montelabate.



Fig. 4. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte. Porta d'ingresso.

Verso il secolo XIII le regole nel monastero di Montelabate erano rilasciate, e proprio al tempo di uno degli abbati più benemeriti D. Trasmondo, e al punto di venire i monaci alle mani tra loro; la S. Sede provvedè con la nomina di un superiore di più alti poteri per rimettere l'ordine e l'obbedienza, il quale infatti pose un freno alla cupidigia e alle usurpazioni dei privati. In questo turno di tempo furono istituiti gli abbati commendatari, istituzione non

(1) Chiese e abbazie di Fossanova, di Casamari, di S. Galgano, di S. Martino al Cimino, di S. Maria della Vittoria presso Scurcola dei Marsi.

nuova, perchè fu precedentemente introdotta nell'oriente bizantino. Questi abbati commendatari furono anche laici tra il 1045 e il 1434, e, talvolta, uomini d'arme, come lo fu l'Ecc.mo Signor Giacomo Filippo degli Arcipreti, cavaliere perugino ed uno dei condottieri di Braccio. In progresso di tempo, col subentrare i cardinali ai commendatari laici, il primo di essi Girolamo della Rovere introdusse la separazione della mensa o prebenda abbaziale da quella monastica col nominare un amministratore secolare il quale forniva ai monaci il necessario per vitto e vestimento che andò sempre limitandosi, specie al tempo del cardinale Pierdonato Cesi (1567–1585), in guisa da rimanere ai monaci i soli proventi delle decime laicali delle tre parrocchie di Ramazzano, di S. Egidio e di S. Civitella Bonizzone.



Fig. 5.
Perugia, Chiesa di S. Maria di Valdiponte.
Veduta interna.

Verso i secoli XVI e XVII le parrocchie dipendenti dall'abbazia, le case rurali, il monastero istesso e l'abbazia erano neglette ed abbandonate. A tali inconvenienti pose riparo il cardinale commendatario Filippo Monti verso la metà del secolo XVIII, il quale rivendicò esenzioni e privilegi.

Ecco in breve le notizie riferentisi al monastero di S. Maria in Valdiponte dal 1749 in poi, nelle quali si fa menzione del monastero, ma non dell'epoca precisa della sua fondazione, la quale deve farsi risalire avanti il secolo XI, come si è di sopra rilevato dalle bolle e dagli istrumenti.

* * *

Dal piano dell'arcata d'ingresso al monastero (fig. 3) sino al piano della presente chiesa, v'è un dislivello di circa m. 6. Il severo tempio (fig. 1) si erge maestoso nella sua massa bruna di calcare grezzo, ornato dell'elegante porta archiacuta (fig. 4) di calcare bianchiccio e della soprastante rosa a raggiera di colonnine unite ad archetti. A prima vista si ha l'impressione di essere dinanzi ad una di quelle chiese abbaziali che avevano carattere religioso e feudale ad un tempo, luogo cioè di preghiera e di difesa.

L'iconografia generale (fig. 3) deriva da quelle abbaziali cistercensi, benchè i religiosi di Valdiponte, come si è notato di sopra, non avessero relazione alcuna coi Cistercensi, e cioè la chiesa a nord, e il monastero a sud con l'intercedente chiostro e attigui locali. Prima d'illustrare la chiesa superiore è in[illegible] necessario interrogare una parte anche più importante dei sotter[illegible] della medesima, dei quali non fanno parola i documenti scritti.

[illegible] *[illegible]riore valpotense*, che è probabile opera dell'VIII o IX secolo, [illegible] quale vera cripta perchè il suo piano corrisponde a quello [illegible] chiostro, ed essendo la chiesa superiore lavoro posteriore di parecchi

secoli, la inferiore (che divenne poi cripta), devesi considerare in origine un edificio a sè. Questa chiesa inferiore (fig. 6, 7) termina posteriormente con abside girante curvilinea, la cui arcata frontale è divisa da due colonnine in tre arcate disuguali (1): la mediana più grande di quelle laterali, e con un'abside più piccina a destra; il che lascia supporre l'esistenza di una consimile a sinistra, oggi non più esistente. Il vano di ricontro alle absidi è diviso in due navi da colonnette che lasciano supporre una terza ostruita posteriormente da opere in muratura, di guisa che il vano in parola era diviso in due navatelle di quattro campate ciascuna, coperte di volte a crociera senza costole a spigoli semplici. Le colonnine sono di un sol pezzo di pietra arenaria, di varia grandezza e forma,

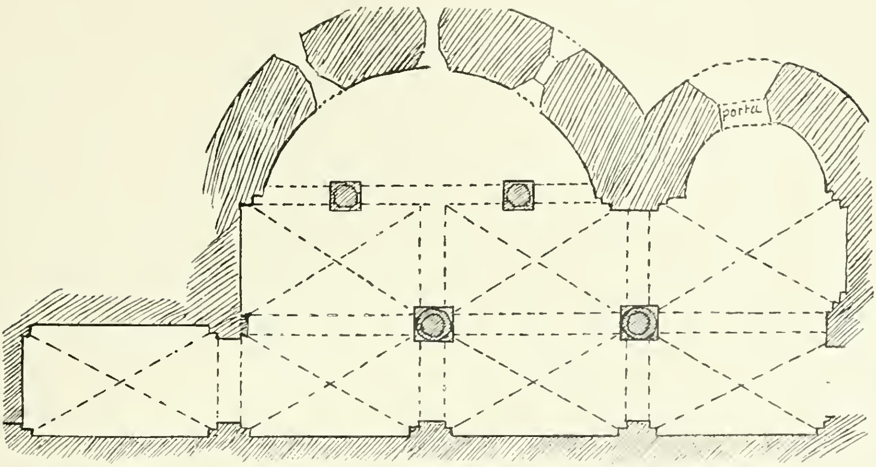


Fig. 6. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte. — Pianta della Cripta. (Dai rilievi di R. Zampa).

ornate di capitelli e basi differenti. Dalla fig. 5 si rileva chiaro l'ordinanza interna, il carattere vario delle modinature e dei membri architettonici. È a notarsi per altro che il piano attuale di questa inferiore chiesa, non è l'originario il quale fu ribassato di circa m. 0,40, e come infatti si riscontra dal piano di imposta dei muri e delle colonne che sorgono al presente sopra il tufo naturale del terreno, di poi grossolanamente tagliato dal piccone e in guisa da formare tanti zoccoli alle basi delle colonne. Le arcate poggiano in falso, secondo cioè il carattere dell'architettura di quel tempo; i capitelli delle colonnine che dividono l'arcata frontale sono di forma cubica-prelombarda e ornati di rozze foglie triangolari e di sculture rudimentali; sui muri, sui pilastri aggettanti, sulle arcate e sulle crociere (2) lo Zampa crede non vi siano tracce di pittura, mentre ve

(1) Ordinanza che trova riscontro nell'abside della chiesa della SS. Annunziata (sec. VIII) in Prata presso Avellino, e nella cripta della chiesa abbaziale di Flavigny (a. 755-768).

(2) La crociera di detta cripta con gli archi immedesimati in essa insegnano l'applicazione del partito degli archi apparenti in siffatte costruzioni, partito che trova riscontro nelle crociere della cripta della citata antica chiesa abbaziale di Flavigny, la quale reca anche capitelli cubici prelombardi, ed è il più antico monumento in Francia datato, offrente capitelli consimili di origine comacina del VII secolo.

ne sono. I muri sono costruiti a ricorsi di pietra arenaria con piccoli conci squadrati e martellati, forati da finestrine ristrette a doppio sguancio.

Dal considerare la forma di questa chiesa inferiore relativamente lunga m. 14,40 rispetto alla sua larghezza di m. 4,40 sino al fondo dell'abside, indusse lo Z. nell'op. cit. a ritenere che in origine essa « fosse il presbiterio di una



Fig. 7. — *Perugia*. Chiesa di S. Maria di Valdiponte. Veduta interna della Cripta.

grande chiesa la quale si prolungava considerevolmente verso la sua parte anteriore, a forma basilicale, partita in tre navi (1) ». Ma come ammettere la pre-

(1) Questa supposizione dello Z. è contrariata dal fatto che nel muro posteriore di detta cripta (fig. 5) si apre in alto un finestrino, e in basso, presso l'attuale ingresso, una porta ostruita di poi, che è da ritenersi l'ingresso primitivo. Questa chiesa inferiore come la cripta della chiesa di S. Lorenzo in Vibiata in Montecastello Vibio, presso Todi, sono da ritenersi quali antichi oratorii dei Benedettini. Oppure può considerarsi la chiesetta sotterranea quale anche cripta della chiesa primitiva (sec. VIII o IX), nella quale si scendeva probabilmente per una scaletta che faceva capo alla porticina (di poi ostruita), d'ingresso alla cripta. Ciò verrebbe confermato dal muro laterale destro della chiesa il quale a partire dal piano del chiostro, si mantiene, per una

esistenza di una chiesa inferiore lunga secondo lo Z. m. 18, e meschinamente alta... m. 3,50 dal piano originale? Al presente si accede a questa chiesa inferiore per il piano del chiostro e per due porte a strappo (figg. 3, 5): due finestrine trilobate la rischiarano.

*
* *

Ai primi del secolo XII venne costruita la chiesa superiore (fig. 1, 3) com'è segnalato dal carattere architettonico del chiostro, del campanile e della chiesa istessa, il cui piano poggia su volte a crociera con costoloni prismatici, sorretti da un unico pilastro centrale ottagono (fig. 9); il presbiterio a un dipresso corrisponde in

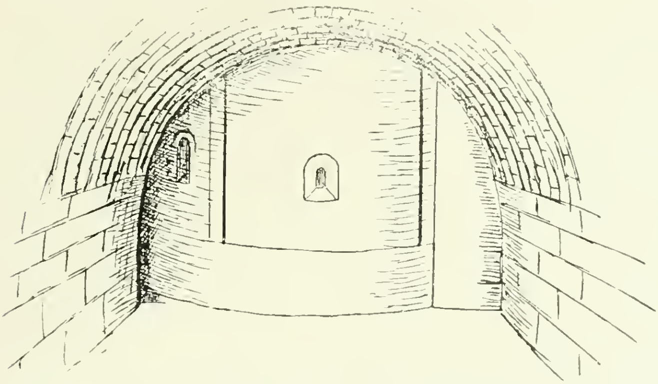


Fig. 8. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte.
Veduta esterna dell'abside della Cripta.

grandezza a quello inferiore (fig. 3), però la sua abside fu protratta oltre quella della chiesa inferiore, a forma poligonale con volta su mezzi archi ogivali, e in modo che la parte residuale della chiesa inferiore (erroneamente ritenuta dallo Zampa l'antico presbiterio), corrispondesse al presbiterio della chiesa superiore. È larga questa m. 14,70 e lunga m. 29,40, partita in tre campate coperte di volte a crociera con costoloni prismatici che hanno nascimento da pilastri addossati ai muri perimetrali. I muri di elevazione sono costruiti con conci parallelepipedi di calcare bruno grezzo, e l'interno della chiesa è illuminato per mezzo di finestre a sesto acuto trilobate che furono chiuse nel 1308 per ragioni di restauro. Robusti contrafforti di rinfianco (fig. 3) sono tutt'una costruzione con la chiesa costruita come si è detto nel XII secolo, la cui copertura a volta

certa altezza, di carattere più antico del muro sopraelevato in seguito per la ricostruzione dell'attuale chiesa superiore del XII secolo; e su questo tratto di muro più antico non sono coinnestate, ma addossate le torri di rinforzo che fanno da controspinte al sistema voltato dell'ambiente sotterraneo della chiesa a quattro campate e di quello superiore della medesima a tre grandi campate (vedi pianta fig. 3). Queste fasi costruttive sono comuni ad altre chiese abbaziali umbre, come ad esempio a quella dei Santi Fidenzio e Terenzio presso Massa Martana, costruita in origine (con la relativa cripta) con caratteri dell'architettura prelombarda, ricostruita nel XII secolo con caratteri di quella romanica.

è ricordata da un'iscrizione che si legge nel primo pilone della parte del chiostro salendo nel loggiato superiore:

ANNO D· NI MCCCXVIII HOC FIERI FECIT OPVS VENERABILIS ABBAS VGVITIONVS

La facciata della chiesa (fig. 1) è ornata di elegante porta a sesto acuto (fig. 4) ad arco trilobo di calcare bianchiccio, in cui l'artista si mostra finissimo tagliapietra, un vero ricamatore delle pietre, figlio cioè di quella scuola locale di scalpellini che produssero una magnificenza nuova nell'eseguire eleganti porte, rose, ed ottenendo effetti bellissimi nel connettere la pietra bianca con la rossa violacea o pomato del Subasio e col calcare grezzo a tinta bruna. Sopra la

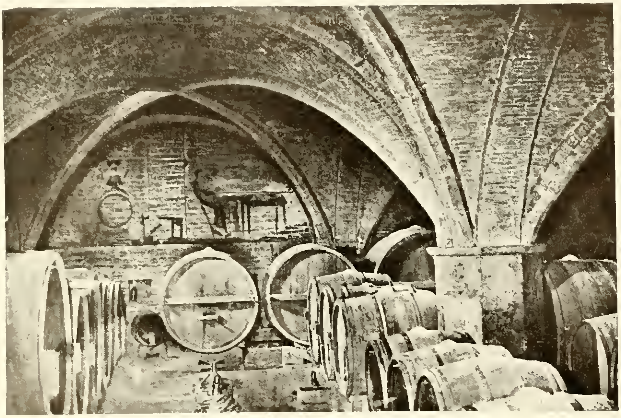


Fig. 9. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte.
Ambiente sottoposto, a quattro campate, adibito al presente a cantina.

porta in parola è una targa che reca scolpito l'agnello con la scritta: « Sub anno Domini MCCCXV », appunto l'epoca dell'abbellimento della facciata della chiesa ornata anche del rosone; la porta poi è tanto ben conservata da parer opera testè ultimata (1). Una rampa di cui rimangono le vestigia metteva capo ad un ripiano protetto da balaustrata, della quale si veggono tuttora gl'incastri nel muro.

Sul lato destro della facciata si erge il campanile (figg. 1, 3), gran mole severa, costruito anche di pietra arenaria molto oscura, a filari di conci parallelepipedi che sono sul prolungamento di quelli della facciata, oltre la quale esso si sopraeleva, decorato sulle quattro fronti di finestre trifore spartite da colonnine con capitelli schematici mensoliformi e modinati, di carattere affine a quelli del chiostro della chiesa abbaziale di Fruttuaria a S. Benigno (a. 1003-

(1) I lavori fatti eseguire dall'abbate Uguccione (1302-1338), già ricordato dall'iscrizione apposta sul primo pilone dalla parte del chiostro, e che si rileva altresì da altra iscrizione in lettere gotiche [illegible] collocata sopra la porta d'ingresso alla chiesa: « SVB ANNO DOMINI MCCCXV [illegible] FACTA SVNT A VENERABILI VIRO D· NO VGVITIONE ABBATE DI[illegible] ». Si noti il nome francese latinizzato – *Uguitione*).



Fig. 11. — *Perugia*, Abbazia di S. Maria di Valdiponte. — Chiostro.

1001), e di S. Giusto a Susa (a. 1028 o 1029) (1). I pulvini mensoliformi sono di origine ravennate, e da principio si mostrano costituiti da un listello e da uno scivolo.

Chiostro. — È costruito ad arcate di sesto scemo (fig. 11) che variano in dimensione e distribuzione su ciascuno dei quattro lati, onde esse si seguono a gruppi di 4 o 5 interrotte da una lesena; sono sostenute da colonnine con pulvini mensoliformi modinati e da capitelli di varia forma ed ornamentazione. Gli archi, privi di ghiere, si congiungono al vertice per i punti estremi, caratteristica che si riscontra in altri monumenti di quest'epoca. Un elegante partito decorativo è ottenuto coll'impiego di due calcari: rosso l'uno nei due archi sorretto da una colonnina, bianco l'altro nei due archi consecutivi, e così di seguito nell'alternativa dei due colori.



Fig. 10. *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte. Una delle finestre sul prospetto che illumina l'ambiente a quattro campate.



Fig. 12.
Perugia, Abbazia di S. Maria di Valdiponte
Chiostro - Particolare.

Sull'abaco del primo capitello a sinistra entrando nel porticato del chiostro (figura 14) è scolpita la seguente iscrizione incompleta per rottura della pietra: ✝ ISTIVS · ORATOR OPERIS · FVIT E DI . . . . . SVPLICVS ORA – che si può interpretare così: di questa opera fu promotore (quello che l'ottenne), e per lui prega fervorosamente (tu che leggi). Lo Zampa, nella sua opera cit., crede erroneamente che *orator* sia il nome dell'abbate, parola che si riscontra altresì in pergamena, a significare cioè il *promotore* o *donatore*, come in quella che si conserva nell'archivio del monastero suddetto in data 1205, ed è

(1) T. Rivoira, *op. cit.*, pagg. 227-228.

una donazione fatta da *(orator) abbas Monasteri S. Mariae Valle Pontes conservu.* A quest'opera infatti risale la ricostruzione del chiostro il quale subì delle modificazioni, e la principale consistette nell'averlo sopraelevato di un piano (1) quando venne costruita la chiesa superiore; il piano di questa fu fatto corrispondere al primo piano del chiostro, e, per rendere libere le comunica-

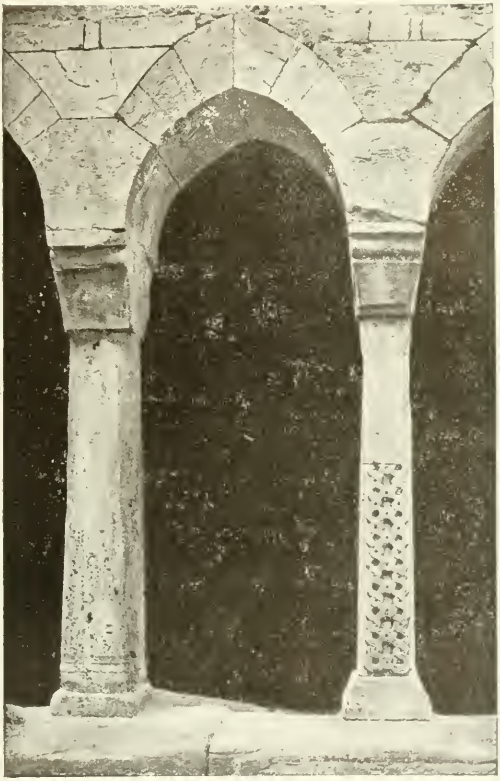


Fig. 13. — *Perugia,* Abbazia di S. Maria di Valdiponte. Chiostro - Particolare.

zioni con la medesima, furono ridotti due lati del chiostro, nei quali, alle colonnine originarie, furono sostituiti muri pieni di mattoni. Per tal ragione la cornice a mensole ricavata dal ricorso in pietra sagomata ad ovolo non ricorre al presente che in due lati del chiostro, e in origine essa costituiva la cornice di coronamento del piano inferiore, ove appoggiava la tettoia.

(1) Opera fatta eseguire dall'abbate Adeonato 1285-1302 (e non Adeodato come scrive lo Z.), successore di Trasmondo che ne lasciò memoria in una iscrizione scolpita in caratteri romani rustici in uno dei due archi della nuova loggia.

Affreschi. — Sulla parete della sala capitolare (fig. 3, n. 9) sono affreschi rappresentanti l'uno il Crocifisso con ai lati la Vergine e S. Giovanni Evangelista (fig. 15) l'altro la Vergine sostenente in braccio Gesù bambino, da un lato è un monaco in ginocchio in atto di pregare (Trasmondo, già summentovato, che fu uno degli abbati benemeriti che ressero il monastero nel secolo XIII); dall'altro lato in piedi è S. Benedetto con in mano il libro della regola mo-



Fig. 14. — *Perugia*, Abbazia di S. Maria di Valdiponte.
Chiostro – Particolare di capitello.

nastica. Questi affreschi furono ricoperti d'intonaco nella prima metà del secolo scorso; dai documenti scritti del monastero si rileva che essi fossero eseguiti da un tale *Meo Senese* sullo scorcio del secolo XIII, e, non ostante che mostrino imperizia nel disegno e nell'anatomia, tuttavia si rileva in essi una espressione di sentimento vero e profondo.

Su ciascuna delle pareti laterali della chiesa superiore (fig. 3) sono addossati due altari simili nel compartimento architettonico, a forma di tabernacoli. Nell'altare della parete sinistra (fig. 16) è raffigurato nel timpano Dio padre ...ro nimbo, ornato di Serafini che riempiono anche i triangoli mistilinei late... ...ei due tondi, sotto i pinnacoli, sono l'Angiolo e Maria Annunziata, e ... ...ttoposte lesene mirasi una decorazione ad ornamenti policromi. Al ver... ... sguancio risultante dal rincasso della parete principale è Cristo be-

nedicente in mezza figura racchiusa da un tondo, e in altri consimili, collegati a mezzo di ornati, sono rappresentati i Profeti maggiori e due Sibille. Sulla parete di fondo è la Vergine seduta sulle nubi col Bambino sulle ginocchia, compresi da nimbo a forma di mandorla, ornato di Serafini, ai lati e in piedi sono S. Antonino e S. Bernardino, in basso S. Sebastiano e S. Rocco genuflessi che raccomandano supplichevoli alla Vergine due gruppi di devoti. Questo affresco il Weber (1) lo ritiene eseguito sotto la direzione di Fiorenzo di Lorenzo,



Fig. 15. – *Perugia*, Abbazia di S. Maria di Valdiponte. — Affresco nella sala capitolare. (Vedi pianta, fig. n. 8).

ne loda la parte centrale; il S. Sebastiano, secondo il W., è più sentimentale di quello di Fiorenzo; l'Eterno lo crede eseguito sullo stile della scuola di Fiorenzo.

Nell'altare della parte destra (fig. 17) è raffigurato nel timpano Cristo risorgente, e due guardie ai lati del sepolcro; nel tondo di sinistra è raffigurato in mezza figura S. Biagio, e in quello di destra S. Cristoforo; nei sottoposti pilastri si svolgono variati e geniali ornamenti policromi. Nel vertice dello sguancio, prodotto dal rincasso della parete principale, è raffigurato Dio padre in mezza figura in atto di benedire, racchiuso da tondo, e nei due tondi inferiori sono l'Angelo e l'Annunziata, in basso negli sguanci rettangolari a figure intere sono S. Antonio abate a sinistra e S. Bernardino a destra. Sulla parete di fondo su un colle campeggia il Crocifisso con ai lati Maria e Giovanni, in

(1) *Vita di Fiorenzo di Lorenzo*, pag. 83-84.

basso S. Sebastiano a sinistra e S. Rocco a destra. Sulle facce laterali dei pilastri v'è da notare a sinistra entro una cartella la seguente iscrizione: A. D. MCCCCLXXXXI, a destra la data 1492, epoche che designano il tempo



Fig. 16. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte.
Affresco sull'altare della parete sinistra.

in cui fu condotto il dipinto che può ritenersi di Fiorenzo di Lorenzo solo in alcune parti. Il Weber (1) infatti scrive che è di mano di Fiorenzo di Lorenzo la parte centrale con il Crocifisso, il S. Sebastiano e il S. Rocco e i Santi Antonio

(1) *Op. cit.*, pag. 81.

e Bernardino; il resto è lavoro di aiuti o scolari. Il W. è convinto essere opera di Fiorenzo solo a vederli, e fa confronti con le labbra, le narici, le dita dei piedi, ecc.; la Crocifissione la dice emozionante e sentita, lodando il disegno del Croci-



Fig. 17. — *Perugia*, Chiesa di S. Maria di Valdiponte. Affresco sull'altare della parete destra.

fisso. Questo affresco sotto ogni punto di vista denota un gran progresso nell'arte di Fiorenzo, vi è una vera armonia di colore e un buon effetto di luce e di tonalità nell'insieme; l'Annunziazione ricorda, secondo il W., lo stile del Bonfigli. « L'affresco di Montelabbate (scrive C. Ricci nella " Vita di Pintoricchio ", pag. 8), più che preludiare l'arte del Pinturicchio, la segue, come per altro lo dimostra la Maddalena della Pinacoteca di Perugia e in quello di Montelabbate.

La chiesa o abbazia di Montelabbate, al pari di quelle dei *Santi Saverio e Martirio* fuori Orvieto, di *S. Maria del Piano* in Orvinio, ecc. (1) (umbre e umbro-sabine), mostrano chiaro che negli organismi costruttivi e decorativi hanno tutto il carattere dell'arte romanica-lombarda, e del gotico non accolgono che la semplice applicazione dell'arco acuto e delle volte a crociera costolonate; dell'arte cistercense hanno nulla di affine, e solo la schematica disposizione ed orientazione dell'icnografia generale ne ricorda la derivazione.

Alla luce crepuscolare la chiesa e l'abbazia di Montelabbate perdono a poco a poco i loro colori, i contorni, appaiono come tante masse brune, confondendosi nel chiarore diffuso; e, allorquando scende la notte, paion vagolare nelle tenebre in cerca dell'eco della loro vita passata, parlante un suo proprio linguaggio, esprimente fatti e pensieri che ebbero un dì esistenza vera!

LORENZO FIOCCA.

(1) Chiesa e abbazia di S. Maria del Piano in Orvinio (v. *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione, anno V, n. 11).

UN BOZZETTO DI GIACOMO SERPOTTA NEL MUSEO DI TRAPANI.

De l'arte di Giacomo Serpotta si occuparono già altri, facendo un attento esame delle opere da attribuirsi al Palermitano che levò gran fama nell'arte dello stucco (1).

Ben poco può aggiungersi a queste accurate indagini, ma troppo brevi furono le parole dedicate alla grande arte del Serpotta, del quale per altro si deve lamentare che scarse sieno le notizie biografiche pervenute fino a noi. Eppure nessuno più di lui impresse, nel tempo suo, un carattere speciale all'arte siciliana.

Nato a Palermo il 10 marzo 1656 ereditò l'amore all'arte, già tradizionale nella sua famiglia, dal padre Gaspare, scultore e stuccatore. La fama cui si levò Giacomo fecero attribuire a lui molte opere paterne e di altri artisti. Così il Palermo (2) gli attribuisce le statue in bronzo di Carlo III Borbone e di Maria Amalia Walburga, le quali, essendo state innalzate nel 1750, sono posteriori alla sua morte avvenuta nel 1732. Nè è di lui la statua in bronzo di Filippo IV, atterrata nei moti rivoluzionari del 1848 (3), giacchè documenti d'archivio hanno dimostrato che essa fu opera di Scipione Livolsi (4).

Queste attribuzioni errate starebbero ad attestare che il nostro artista godeva fama grandissima e non soltanto nell'arte decorativa.

Ignoti ci sono i suoi primi passi nell'arte e chi avesse avuto per maestro. Il Lanza afferma che Giacomo Serpotta fu a Roma, ove divenne imitatore del Bernini (5). In mancanza di argomenti positivi per respingere l'affermazione del Lanza, credo che l'analisi stilistica delle opere possa fare ritenere fondata la tradizione. Certo è che il Serpotta calcò le orme degli antichi, le cui opere egli avrebbe potuto ammirare solamente in Roma, dove ancora risuonava la fama del grande Gian Lorenzo Bernini.

Nè, d'altra parte, si saprebbe spiegare perchè venisse allogata proprio a lui la statua equestre di Carlo II, quando non mancavano valorosi artisti a Palermo, quali Carlo d'Aprile, Scipione Livolsi, Gaspare Guercio, se egli non avesse già levata fama di sè per gli studi percorsi a Roma.

(1) Mauceri ne l'*Arte*, anno VI, fasc. V-VI; Pitini in *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1909 e *Arch. Stor. Sic.*, N. S., anno XXXIII, fasc. III; Basile, *Le scolture e gli stucchi di Giacomo Serpotta* con 65 tavole. Società italiana di edizioni artistiche, Torino.

(2) Gaspare Palermo, *Guida di Palermo*, pag. 159.

(3) Palermo-Di Marzo, *Guida*, pag. 116.

(4) Salomone Marino, *Spigolature storiche*, pag. 71 sg.

(5) Lanza, *Guida del viaggiatore in Sicilia*, 1859, pag. LIV.

Il confronto fra la *Santa Monica* del Serpotta (fig. 1) nella chiesa di S. Agostino in Palermo e la *Santa Teresa* del Bernini (fig. 2) nella cappella Cornaro nella chiesa



Fig. 1. — Santa Monica (Serpotta).

di Santa Maria della Vittoria in Roma, persuadono che il Palermitano attinse alla fonte del Bernini. Ambedue le sante in estasi, nel medesimo languido abbandono delle membra e del volto, sollevate in aria su nubi arrotondate, che hanno apparenza di rocce. L'una e l'altra vestono il saio di lana che piegando

e ripiegandosi coprono in un modo pesante le forme dei corpi abbandonati; nella Santa Monica però le pieghe sono più grosse. In ambedue, una mano pende stanca, con la stessa espressione di grazia e di morbidezza. I volti, rinchiusi nelle bende monacali, hanno una eguale potente espressione di realtà; gli occhi socchiusi, illividiti dal pallore che li circonda, i nasi affilati, le bocche



Fig. 2. — S. Teresa (Bernini). — *Roma*, S. Maria della Vittoria.

semiaperte, con lo stesso abbassamento negli angoli, rivelano un senso di godimento. La Santa Teresa però è più ardente e sensuale.

Evidente è pure la corrispondenza fra il *Martirio di S. Lorenzo* del Serpotta nella chiesa di S. Francesco a Palermo e la rappresentazione del *Martirio di S. Andrea* affrescata dal Domenichino nella cappella presso S. Gregorio al Celio in Roma.

Dove però rifulge maggiormente il genio del Serpotta è nella statua equestre in bronzo di Carlo II, eretta a Messina nel 1684 nella piazza dove sorgeva l'antico palazzo senatorio, detto prima *Banca* (1), la quale statua, per ordine cronologico, è la prima opera nota del celebre artista. Il vicerè conte di Santo Stefano diede incarico all'ingegnere Scipione Basta del disegno della piazza

(1) LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia*, Palermo, 1761, t. I, pag. 101.

nella quale aveva stabilito di collocare il monumento, che doveva simboleggiare il ritorno di Messina all'aborrito Spagnuolo.

L'Auria, un contemporaneo, dopo averci fatto sapere che la statua fu opera di Giacomo Serpotta, palermitano, e di Don Gaspare Romano, anche di Palermo, così la descrive: « Sta il Re assiso sopra un vivace e spiritoso destriero, che posa i due piedi in dietro sopra un gran piedistallo, e gli altri due piedi con le zampe rampanti d'innanzi in aria a forma di veloce corso. Tiene la sella freggiata di varii e delicati intagli, e sua coperta per tutto adornata di varie figure di persone incatenate, trofei di nemiche spoglie, e così di scudi, corazze, lancie e bandiere legate insieme. Vedesi il Re vestito tutto d'armi bianche con una corvatta al collo a cui d'intorno sta pendente il Tosone fino al mezzo del collo. Tiene alla destra il baston di real comando, ed alla sinistra il freno del feroce destriero. Ha le gambe coperte di stivali infino al piede alla staffa, che con lo sprone desta il cavallo al imperio del Re comandante.

« Accorse a veder quest'opera, veramente degnissima in tutte le sue parti, tutto il popolo di Palermo, e ne riportarono i Promotori che con gran fatica vi assisterono e gl'inventori che la ridussero a fine così meraviglioso, le lodi ben meritate. Uscì la statua dalla sopradetta Fondaria di Palermo a 4 di maggio 1684, dalla Porta della Città della Calcina e subito che apparve fuor di essa Porta le fu fatta una salva reale dell'artiglieria del regio Castello e de' Bastioni della Città, dalla Lanterna del Molo e suo Forte.

« A 6 di detto mese fu collocata sopra una barca e vi si tornò a far un'altra salva reale e di là portata al Molo; ed a gli 8 di detto fu rimorchiata dalla Capitana della squadra di Sicilia a vista di Porta Felice, accompagnata da due altre Galere mandate a quest'effetto dal Vicerè ch'era in Messina, e quivi alla sua partenza per Messina gli fu fatta la terza salva reale dal Castello e da' Baloardi della Città..... dove (*Messina*) finalmente con ben fortunati auspicii giunse e si collocò nella piazza a 26 di Maggio 1684 dove fu il Palazzo Senatorio della Città di Messina, gettato a terra come s'è detto. Fu posta in quel luogo la statua sopra un gran piedistallo circondata di scalini e vi si affisse la seguente Iscrizione intagliata in marmo:

CAROLO SECVNDO INVICTO
HISPANIARVM ET SICILIAE REGI » (1).

Lo stesso Auria nel suo *Diario* (2) ci ha tramandato altre interessanti notizie sulla statua: « Dopo diversi disegni e varie osservazioni fatte al vivo dal naturale nella positura del cavallo, che si vide e si conobbe dai periti cavalieri nel maneggiar destrieri, si fece il primo abbozzo in cera, poscia in creta ed indi in metallo ».

Con l'Auria concorda il Di Blasi (3), sia nei nomi degli artefici Giacomo Serpotta e Gaspare Romano, come nella descrizione della statua, ma ne differisce per un particolare nuovo non ricordato dall'Auria, cioè dell'idra che stava sotto le zampe anteriori del cavallo. Particolare confermato da un testimone oculare, Michelangelo Tilli, medico e naturalista toscano, il quale così scriveva

(1) AURIA, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, Palermo, 1697, pag. 178.

(2) AURIA, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina*, Ms. della Biblioteca Comunale di Palermo pubblicato dal DI MARZO nella *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. VI, pag. 196.

(3) DI BLASI, *Storia dei vicerè in Sicilia*, 1791, tomo II, pag. 483-484.

da Messina all'aretino Francesco Redi, in data 17 febbraio 1682: « Questo dì 16 mi sono trattenuto assai dentro la città, a dove vedesi demolita di fresco fino a fondamenta la casa Senatoria, et in mezzo alle rovine in luogo eminente erettovi un bellissimo piedistallo quadrato di marmo, come ancora un balaustrato, figure a scalini posti intorno per maggior adornamento; accosto all'ul-



Fig. 3. — Bozzetto di Carlo II. — *Trapani*, Museo.

tima scalinata vedonsi quattr'angeli posti in egual distanza, i quali oltre alla mostra che fanno i primi due situati in faccia al Duomo, additano in un'aquila che divora un'idra con sette teste fatte di bassorilievo.

« Nella parte opposta invece dell'aquila vedesi un leone parimenti in atto di uccidere l'idra. In due parti dello stesso piedistallo leggesi una stessa descrizione; mi è sortito il farne in più volte la copia con il toccalapis, per non esser troppo osservato, per non ricavarne dai messinesi qualche insolenza, conforme è intervenuto ad altri. Sopra ogni angolo di essa è posta un'aquila, la prima tiene in bocca una corona, la seconda uno scettro, l'altra un pugnale e l'ultima sostiene, pare a me, il fusto di un arco, et in questo mezzo *starà* sopra elevata la statua di bronzo che rappresenta Carlo 2° re di Spagna » (1).

(1) *Due lettere di Michelangelo Tilli* in *Arch. Stor. Messinese*, anno I, fasc. 1-2, pag. 85-86.

Il Tilli riporta anche l'iscrizione, e benchè vi sia qualche lieve variante con quella riportata dall'Auria, dovuta alla fretta con la quale era stato costretto copiarla, tuttavia anche da essa si ricava che nella fusione della statua fu impiegato il bronzo della grande campana del Duomo di Messina, fatta spezzare dal vicerè conte di Santo Stefano, per aver chiamati i cittadini alle armi contro gli Spagnuoli.

È importante rilevare fin d'ora, per i fini di queste osservazioni sul bozzetto del Serpotta, che il Tilli, così minuto nella descrizione del piedistallo, non potè descrivere la statua, perchè quando egli scriveva (17 febbraio 1682), essa non era stata ancora portata a Messina.



Fig. 4. — Antica incisione
rappresentante la piazza del Duomo di Messina col monumento di Carlo II
(a sinistra).

L'idra e l'iscrizione, ignominiose per il popolo messinese, furono tolte con ordine del re Filippo V, dato a Madrid il 2 ottobre 1707 e reso esecutivo il 16 febbraio 1708, « per allontanar dagli occhi e cancellar dalla mente una memoria che raccorda (*sic*) i successi dolorosi » (1), cosicchè esse non più si vedevano a tempo del Di Blasi (2).

È merito dell'erudito pittore Giuseppe Meli l'aver precisata la parte che vi ebbe nell'opera Don Gaspare Romano (3). Questi, figlio del regio fonditore Don Andrea, del quale era stato allievo e aveva aiutato in vita e supplito poi nella malattia che lo spense, fu il fonditore della statua del Serpotta. Una statua così magnificata dagli storici e viaggiatori del tempo doveva apparire senza dubbio un monumento insigne agli occhi del visitatore. E fu vera sventura per l'arte la scomparsa di essa, distrutta dal furore popolare nei moti del 1848, per esser fusa.

(1) Gallo, *Annali di Messina*, vol. III, pag. 442.
(2) Di Blasi, *op.* e *l. c.*
(3) Meli, *op.* e *l. c.*

Sulla fede di un testimone messinese (1), si sa che il cavallo da febbraio fino al 7 settembre 1848 si vedeva nell'atrio del palazzo Brunaccini, mancante però delle gambe e della coda. Ma nel febbraio del 1854 già non si vedeva più nel detto palazzo. Si disse allora che fosse stato trasportato nel Museo di Napoli. Così afferma anche uno studioso palermitano, che cioè il cavallo è nel Museo Nazionale di Napoli col suo numero di catalogo (ch'egli poi non dà), ivi fatto trasportare occultamente da Carlo Filangieri (2).



Fig. 5. — Bozzetto del monumento di Carlo II (Serpotta). - *Trapani*, Museo.

Ma nel Museo Nazionale di Napoli non esistono che due cavalli di bronzo: l'uno, col numero d'inventario 4904, è proveniente da Ercolano e faceva parte di una quadriga distrutta (3); l'altro è una testa colossale, col numero d'inventario 4887, donata da Lorenzo dei Medici al conte Carafa di Maddaloni nel 1471 (4).

L'insigne monumento adunque è perduto per sempre, ma di esso resta nel Museo civico di Trapani un cospicuo ricordo nel modello equestre in bronzo (fig. 3)

(1) Tommaso Capra, *Intorno alla statua equestre di Carlo II*, Messina, 1885, pag. 15.

(2) Francesco Guardione, *Storia della rivoluzione di Messina contro la Spagna*, Palermo, 1907, pag. 315, nota 1.

(3) *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli* (Ruesch), I, pag. 196, n. 775; Gabrici, *La quadriga di Ercolano* nel *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, anno I, giugno 1907.

(4) Aldo De Rinaldis, *Guida del Museo nazionale di Napoli*, II, *Pinacoteca*, pag. 555, num. 685.

alto cm. 39. Il modello risponde perfettamente alle descrizioni che gli scrittori hanno dato della statua. Appartenuto un tempo al principe di Palagonia Don Salvatore Gravina di Palermo, passò nella famiglia patrizia dei Pepoli di Trapani, quando i mobili di casa Palagonia furono messi in vendita, dopo la morte del principe Don Francesco Paolo Gravina (1). Ed ora fa parte del patrimonio del Museo per legato del benemerito conte Agostino Pepoli.



Fig. 6. — Costantino davanti la visione della croce (Bernini).
Roma, Basilica Vaticana.

Il prof. Salinas, che primo fece conoscere il prezioso bronzo di casa Pepoli, espresse l'opinione che si trattasse del bozzetto della celebre statua messinese (2). Ma a questa identificazione mossero appunti il Picciotto e il Mauceri, che lo credettero invece una copia perchè vi manca l'idra sotto le zampe del cavallo (3). Ma l'indizio non è sicuro, poichè il tavolo esagono di mogano, sul quale poggia il bozzetto del Museo di Trapani, è moderno. L'accurata descrizione poi che il Tilli dà del piedistallo induce a ritenere che l'idra e gli altri emblemi infamanti, già collocati sulla base due anni prima che si fosse eretta la statua,

(1) Meli, *op.* e *l. c.*
(2) *Arch. Stor. Sic.*, N. S., anno VIII.
(3) *Arch. Stor. Sic.*, N. S., anno IX, pag. 241.

furono preparati sul posto da chi ebbe l'incarico di eseguire gli ordini del vicerè Bonavides. Tanto più che dalla descrizione del Tilli si ricava che l'idra e le altre insegne erano di marmo e non di bronzo, « *erettovi un bellissimo piedistallo di marmo* », egli dice; e continuando poi a descriverne i particolari non ne indica la materia, il che avrebbe fatto se fosse stata diversa dal marmo, come fa quando accenna alla statua che vi si dovrà elevare « *starà sopra elevata la statua di bronzo* ». E non mancano analogie di altre statue coeve nelle quali il lavoro dello statuario in bronzo è distinto da quello del marmoraio. Valga per tutte l'esempio della statua in bronzo di Filippo IV, che, eretta in Palermo nel 1631, fu opera del Livolsi, mentre il piedistallo marmoreo con i trofei, iscrizioni ed idra fu opera dei marmorai Giacomo Cirasolo e Giovanni Travaglia (1).

Se dunque l'idra nel monumento di Carlo II era di marmo, essa non faceva parte del bozzetto in bronzo del Serpotta. Ciò verrebbe anche avvalorato dal silenzio dell'Auria, il quale, descrivendo nei suoi particolari la statua come egli la vide a Palermo quando veniva trasportata per essere imbarcata sulle galere e inviata a Messina, non fa cenno dell'idra. Cade adunque l'opinione di chi crede che si tratti di una riproduzione e non di un bozzetto. E se a tutto ciò aggiungiamo la grande perizia e nobiltà di fattura con la quale è modellato il bronzo del Museo di Trapani, la perfetta rassomiglianza alle teste di Carlo II ritratte sulle monete e la rispondenza col disegno della statua che si vede in un'antica stampa raffigurante la piazza del Duomo di Messina (2) fig. 4 , tutte queste considerazioni escludono la mano di un copista, per quanto abile, e fanno invece pensare a quella del grande artista.

L'influenza del Bernini è riconoscibile anche in quest'altra opera serpottiana. Il cavallo della statua di Carlo II (fig. 5) ricorda da vicino quello della statua equestre di Costantino il Grande (inaugurata nel 1670 sotto il pontificato di Clemente X), nel salto baldanzoso delle gambe anteriori, nelle zampe vigorose, nella coda lunga, nel ventre turgido (fig. 6).

Abbiamo così aggiunto altre osservazioni allo studio che altri fece su Giacomo Serpotta, e ci lusinghiamo di aver rivendicato al Museo di Trapani la gloria di possedere del capolavoro del Serpotta non una riproduzione ma il bozzetto. Siamo però dolenti che la mancanza di documenti non abbia potuto illuminarci sulla ragione del suo abbandono della grande arte (per diventare sommo in quella più modesta dello stucco), nella quale merita un posto d'onore fra Antonio Raggi ed Ercole Ferrata, emuli del grande Bernini. E la sorte di custodire il prezioso monumento della grande arte serpottiana toccò alla città di Trapani, forse in compenso dell'amicizia che essa serbò costante e fedele alla città consorella (Messina) nella prospera e nell'avversa fortuna.

Trapani, giugno 1913.

ANTONINO SORRENTINO.

(1) DI MARZO, *I Gagini*, pag. 663, nota 2.

(2) Debbo la fotografia di questa stampa alla cortesia dell'illustre prof. A. Salinas, direttore del Museo Nazionale di Palermo.

NOTIZIE

SALÒ. — Quadro del Romanino. — Il delizioso quadro del Romanino, rappresentante la Madonna, fra i santi Bonaventura e Sebastiano, passato nel giugno del 1906 dalla chiesa di S. Bernardino di Salò al Duomo della stessa città, è stato ora restaurato a spese del Ministero dell'Istruzione e dell'ateneo Patrio di Salò, per cura della Sovrintendenza delle Gallerie di Lombardia e per opera del prof. Luigi Betto.



Romanino — Chiesa dell'Annunciata *Salò.*

Il quadro, largo m. 1,74 e alto 1,78, è dipinto su sette tavole ricongiunte. Tre sole d'esse, pochi mesi indietro, apparivano ancora riunite. Le altre quattro si erano separate e imbarcate nel senso della larghezza mentre il colore si era, qua e là scrostato e sollevato in iscaglie e bugne. Non mancavano, inoltre, i cattivi ritocchi.

Sul legno, a tergo, si sono trovati alcuni studi al carbone: quattro figure d'uomini in atto di combattimento e il disegno d'una cornice, quella forse che il Romanino richiedeva pel suo quadro.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



IL SEPOLCRO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA.

PARTE I.

Le arche, l'altare e il tesoro.

I.

AGNELLO, lo storico sulla cui autorità tutti fondano le nozioni più antiche e più sicure intorno ai monumenti ravennati, scrive che Galla Placidia « *sepulta est in monasterio sancti Nazarii, ut aiunt multi, ante altarium, infra cancellos, qui fuerunt aerei, qui nunc lapidei esse videtur* » (1). Qualcuno ha pensato che il *monasterio* di S. Nazario non fosse, al tempo dell'Agnello, se non la cappella di S. Vitale, più tardi ed ora detta *Sancta Sanctorum*; ma l'Agnello, a chi legga con tutta serenità, chiarisce esplicitamente che si trattava proprio del sacello presso S. Croce, e non affatto della cappella in San Vitale. Intanto, che, nel medio-evo, quel sacello fosse consacrato ai santi Nazario e Celso, e spesso solo indicato col nome del primo santo, risulta da documenti ineccepibili del 1157 (2), del 1203 (3) ecc. Ma per quanto riguarda l'Agnello, noi vediamo che ogni volta ch'ei vuole indicare la cappella di S. Nazario in S. Vitale, lo dice esplicitamente; e, ogni volta che lo dice, la sua testimonianza è controllata dai documenti e dai fatti. Afferma che l'arcivescovo Ecclesio

(1) *Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, edizione curata da O. HOLDER-EGGER, in *Monumenta Germaniae Historica* (Hannover, 1878), p. 307.

(2) CORNELIO MARGARINI, *Bullarium Casinense* (Venezia, 1650), II, 177. Il documento del 5 aprile 1157 ricorda come una unità l'*Ecclesiam sanctae Crucis et sancti Nazarii*. Infatti S. Nazario faceva parte del nartece (chiamato *ardica* dall'Agnello) di S. Croce.

(3) MARCO FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo* (Venezia, 1802), II, p. 174 e IV, p. 501.

« *sepultus est in ecclesia beati Vitalis martiris, infra monasterium sancti Nazarii* » (1), e il suo sepolcro infatti era ed è tornato, dopo breve assenza, nella *Sancta Sanctorum*; afferma che l'arcivescovo Ursicino « *sepultus est in basilica beati Vitalis, ante altarium sancti Nazarii* » (2), e il suo sepolcro fu pure in quella cappella, e ci sono le sue ossa, così come vi fu il sepolcro e ci sono le ossa dell'arcivescovo Vittore, ch'egli afferma « *sepultus in ecclesia sancti Vitalis, infra monasterium sancti Nazarii* » (3); anzi, come si vede e com'è naturale, l'indicazione della chiesa precede sempre quella della cappella. E per tutti loro regge la cronologia: nessuno d'essi, cioè, fu sepolto in S. Vitale, prima che S. Vitale fosse cominciato.

Ecco invece per Galla Placidia scomparire qualsiasi accenno alla chiesa di S. Vitale: scomparire, cioè, quell'accenno che, per nessuna occasione provata e riprovata, l'Agnello ha omesso, e leggersi semplicemente: « *Sepulta est Galla Placidia in monasterio sancti Nazarii* ». Dunque, non in S. Vitale, ma nel sacello che troviamo, in antichi documenti, detto proprio di S. Nazario o dei Ss. Nazario e Celso (figg. 1, 2 e 3).

E non tardano le riconferme di ciò nel *Trattato* dell'arcivescovo Rainaldo Concoreggio, scritto intorno al 1317, e anche in testimonianze anteriori, mentre nessun fatto o testimonianza, anteriore o posteriore, è mai venuta, non dico a provare (come nei casi di Ecclesio, Ursicino e Vittore), ma nemmeno a far supporre che si trattasse della cappella *Sancta Sanctorum*, costrutta un secolo dopo che Galla Placidia era morta, e non prima!

La carta del 1289, che designa presso S. Croce l'*ecclesia sancti Nazarii ubi est sepulta regina Galla Placidia* (4), il *Trattato* di Rainaldo, il quale dice che Galla si costrusse il sacello e vi fu sepolta (5), il documento del 1336 che chiama, senz'altro, il mausoleo « chiesa di Galla Placidia » (6), non possono che raccogliere una remota tradizione e non una fanfaluca del giorno avanti! E se la loro notizia deriva dall'Agnello, è sintomatico il fatto, che, sin d'allora, il passo s'interpretava come allusivo al sacello prossimo a S. Croce e nient'affatto alla *Sancta Sanctorum*.

L'argomento, poi, che difficilmente si potessero trovare a così breve distanza due luoghi consacrati a S. Nazario non ha valore di sorta; perchè, non una chiesetta e una cappella d'un'altra chiesa, come nel caso nostro, potevano e possono avere uno stesso titolare ed esser vicine, ma talora due chiese dello stesso titolare erano e sono vicine! E si sa che nella stessa Ravenna, poco lontano da S. Agata Maggiore era una S. Agata « piccola », e più tardi vicino a S. Apollinare Nuovo un altro S. Apollinare detto *S. Apollinarino*, e a S. Giovanni Evangelista un San Giovanni Evangelista delle Agostiniane. A

(1) *Lib. pontif.*, p. 319.

(2) *Op. cit.*, p. 324.

(3) *Op. cit.*, p. 325.

(4) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 559, c. 98 verso – Regesto Bernicoli.

(5) Pubblicato da Lod. Ant. Muratori nello *Spicilegium Ravennalis Historiae*, vol. I, part. II, dei *Rerum Ital. Script.* (Milano, 1725), p. 574.

(6) Girolamo Rossi, *Historiarum ravennatum libri decem* (Venezia, 1589), p. 559, e Girolamo Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica* (Venezia, 1664), p. 293. Due Fanesi incaricati di Donna Filippa vedova d'un Sampiroli di Pietro di Venaria di Fano, offrono 97 libre di cera alla chiesa di Galla Placidia — « *ecclesiae Reginae Gallae Placidiae* » — corrispondenti al peso di Druda, figliuola di detta Filippa, che questa riteneva guarita appunto per voto fatto a Galla Placidia.

Roma poi c'è nelle chiese una vera e propria tempesta di omonimie, e certe chiese omonime sono talora, più che vicine, addirittura in contatto: otto San Salvatore, nove Sant'Andrea, dieci San Lorenzo, undici San Giovanni Battista, senza naturalmente contare le chiese consacrate alla Madonna, che sono più di cinquanta. Quelle poi dedicate, nel numero di due o tre o quattro, allo stesso santo, sono infinite e, ripetiamo, spesso vicinissime! Nel breve tratto fra Castel S. Angelo e Piazza Rusticucci s'incontravano, sino a poco tempo indietro,



Fot. Ricci.

Fig. 1. — *Ravenna.* – Esterno del sepolcro di Galla Placidia.

S. Michele del Castello, S. Michele al Corridore di Borgo, Ss. Michele e Magno. In un gruppo sono S. Celso e Giuliano *in Miccinellis*, S. Celso e S. Giuliano; finalmente, a tagliar corto, S. Giovanni (Ev.) a Porta Latina e S. Giovanni (Ev.) in Oleo si fronteggiano senz'altro!

Infine: che la chiesetta sepolcrale di Galla Placidia fosse edificata prima della contigua S. Croce, e che quindi preesistesse alla costruzione della chiesa fatta incontestabilmente da Galla Placidia (1), è stata opinione, con lodevole coscienza, abbandonata subito sulla scorta dei fatti da quello stesso che l'aveva sollevata (2). Sì che resta che il sacello fu costrutto in contatto del nartece

(1) AGNELLO, 305; RAINALDO, *loc. cit.*

(2) GIUSEPPE GEROLA, *Mausoleo detto di Galla Placidia* in *Felix Ravenna*, fasc. 5 (Ravenna, gennaio 1912), pp. 211-213; e *Galla Placidia e il così detto suo mausoleo in Ravenna* (Bologna, 1912), p. 49.

della chiesa dopo che questa era finita; e poichè esso non può riferirsi che alla metà del sec. V, così risulta che gli fu addossato prestissimo.

Ma su questo torneremo.

II.

D'altra parte, è da chiedersi, il passo dell'Agnello è dubitativo per quanto riguarda l'essere stata Galla Placidia sepolta nel sacello, o per quanto riguarda il posto preciso in cui essa, dentro il sacello stesso, era stata sepolta? Insomma è da leggersi « *Sepulta est in monasterio sancti Nazarii ut aiunt multi, ante altarium* »; oppure « *Sepulta est in monasterio sancti Nazarii, ut aiunt multi ante altarium* »?

Ora vedremo come la seconda interpretazione sia la sola accettabile, il che significa che l'Agnello *afferma storicamente e tassativamente* che Galla Placidia fu sepolta nel sacello di S. Nazario, e solo ésita rispetto al posto preciso, non vedendovisi allora le arche che poi vi si videro, come si dirà in appresso.

E si consideri bene: il dubbio che l'Agnello esprime per la sepoltura di Galla Placidia, esprime per la sepoltura di molti arcivescovi ravennati.

Vediamo, senz'altro, i brani testuali:

Marziano « *arbitratus sum, quod in ecclesia beati Eleuchadii sepultus sit* » (1).

Calogero « *sepultus est, sicut aiunt quidam, in basilica beati Probi* » (2).

Dato. « *Et ut asserunt quidam, in ecclesia beati Probi sepultus est* » (3).

Marcellino « *sepultus est, ut fatentur alii, in basilica beati Probi* » (4).

Orso « *sepultus est, ut asserunt quidam, in iam dicta ecclesia ursiana ante altare, subtus pirfireticum lapidem* » (5).

Fin qui il dubbio dell'Agnello coinvolge tutta la chiesa. In altri casi egli intende muoverlo solo per un punto speciale della chiesa:

Esuperanzio « *sepultus est in basilica sanctae Agnetis, ante altare sub pirfiretico lapide;* alii aiunt post altare *subtus pirfiretico lapide* » (6).

Giovanni V « *sepultus est, ut æstimo, in ardica beati Apolenaris* » (7).

Giovanni VI « *sepultus est, ut suspicatus sum, in ardica beati Apolenaris* » (8).

Come si vede, in tutti assolutamente i casi, Agnello premette il dubbio; sì che è da concludere che il dubbio suo pel sepolcro di Galla Placidia, non riguarda il sacello, ma il posto preciso del sacello. Afferma, in altre parole, che l'imperatrice è stata sepolta in S. Nazario, ma, non sapendo con precisione in qual posto, soggiunge ritenersi da molti « *ante altarium* ». Qualora la sua esitanza fosse stata pel sacello e non pel posto, egli avrebbe immancabilmente scritto, seguendo il modo costante: « *Sepulta est, ut aiunt multi, in monasterio Sancti Nazarii ante altarium* ».

III.

Era consentito, quando morirono Galla Placidia e i suoi congiunti, introdurre in luoghi sacri sarcofagi, e lasciarveli sul suolo *visibili* e *tangibili*?

Guardiamo un poco.

Agnello ci dice che Orso fu sepolto nel Duomo, davanti all'altare, sotto una lastra di porfido (9); Neone, davanti all'altare di S. Pietro Apostolo,

(1) *Op. cit.*, 281. — (2) *Op. cit.*, 282. — (3) *Op. cit.*, 283. — (4) *Op. et loc. cit.* — (5) *Op. cit.*, 289. — (6) *Op. cit.*, 297. — (7) *Op. cit.*, 346. — (8) *Op. cit.*, 348. — (9) *Op. cit.*, 289.

parimenti sotto una lastra di porfido (1); Esuperanzio, davanti o dietro l'altare di S. Agnese, pur sotto a una lapide di porfido (2); Aureliano, presso l'ambone, non lungi dal tumulo di Neone (3); Ecclesio, Ursicino e Vittore da-



(Fot. Ricci).

Fig. 2. — Sepolcro di Galla Placidia con l'altare di S. Vitale, dal 1706 al 1898.

vanti all'altare, nella cappella di S. Nazario in S. Vitale (4); Massimiano, presso l'altare di S. Andrea (5); l'arciv. Agnello, davanti all'altare in S. Agata (6);

(1) *Op. cit.*, 293. — (2) *Op. cit.*, 297. — (3) *Op. cit.*, 318. — (4) *Op. cit.*, 319, 324 e 325. — (5) *Op. cit.*, 332. — (6) *Op. cit.*, 336. — È necessario non confondere Agnello che fu arcivescovo di Ravenna dal 556 al 569, con lo storico Agnello fiorito nella prima metà del sec. IX.

tutti, dunque, sepolti nel suolo o dentro casse di legno o, più spesso, dentro arche rozze e di poco conto, quali, sotto ai piani primitivi dei nostri monumenti, se ne trovano ancora. Lo stesso modo fu tenuto per gli arcivescovi Marciano (1), Calogero (2), Dato (3), Liberio (4), Agabito (5) e Marcellino (6),



(Fot. Alinari).

Fig. 3. — Sepolcro di Galla Placidia dopo il 1898.

e vedremo come i sospetti dell'Agnello sul luogo dove potevano esser sepolti si colleghino alle esumazioni fatte dall'arcivescovo Pietro, quando l'Agnello era già morto. Questi poi accenna a due sarcofagi d'arcivescovi: a quelli, cioè, di Pietro Seniore e di Mauro; ma per Pietro, dopo aver detto che il suo corpo fu collocato « *in arca magna saxea* », aggiunge che non fu messo in chiesa,

(1) *Op. cit.*, 281. — (2) *Op. cit.*, 282. — (3) *Op. cit.*, 283. — (4) *Op. et loc. cit.* — (5) *Op. et loc. cit.* — (6) *Op. et loc. cit.*

bensì « *iuxta ecclesia beatæ Euphemiae quae vocatur ad mare* » (1). Così per Mauro, oltre all'urna descrive una lastra di mirabilissimo marmo, ma nota che tutto era nell'ardica di S. Apollinare (2), dov'erano pure Mariniano (3), Giovanni V (4), Giovanni VI (5) e forse Bono (6). Però, essendo concesso ai corpi di costoro — pel luogo dove si trovavano — esternamente alla chiesa vera e propria — d'esser sepolti nelle arche, su terra, il dubbio dell'Agnello può benissimo essere stato generato dal non leggersi su queste nessuna iscrizione. Ma in questi casi, egli



(Fot. Ricci).

Fig. 4. — Sepolcro di Galla Placidia. - Arca a sinistra.

non estende il suo dubbio a tutto il monumento come fa per gli altri, o non li indica nè *sub lapidem pirfireticum*, nè *ante altarium*, dove sarcofagi naturalmente non potevano sorgere.

È vero che per Teodoro scrive: « *Humu submersus est, in ardica Apolenaris consubtus iacet* », ma ciò per dispregio, come assevera esplicitamente (7).

Dunque mai, nemmeno, per gli arcivescovi della Chiesa ravennate, prima del sec. IX si è infranta la norma di non collocare sarcofagi, come abbiamo detto *visibili e tangibili*, dentro nessuna chiesa.

(1) *Op. cit.*, 341. Anche Dottrolfo, uno dei trenta capitani longobardi creati dopo la morte di Clefi, fu nel 586 sepolto presso, non dentro S. Vitale. V. PAOLO, *Historia Longobardorum*, edizione curata da L. BETHMANN e G. WAITZ, in *Monumenta Germaniae Historica* (Hannover, 1878), pp. 102 e 103; e GIROL. ROSSI, *Hist. Rav.*, 181. — Cfr. G. B. DE ROSSI, *Bullettino d'Archeologia Cristiana*, Serie III, VI (Roma, 1881), p. 19.

(2) *Op. cit.*, 352. — Lotario I portò via la lastra, con estrema angoscia del nostro Agnello che, incaricato d'assistere al trasporto, se ne andò sdegnosamente altrove.

(3) *Op. cit.*, 344. — (4) *Op. cit.*, 346. — (5) *Op. cit.*, 348. — (6) *Op. cit.*, 349. — (7) *Op. cit.*, 360.

E così inesorabilmente, come le salme dei presuli e dei santi, anche quelle dei principi, qualora internate nei luoghi sacri, dovettero calare sotterra. Nemmeno il corpo di sant'Apollinare, l'Apostolo dell'Emilia, il fondatore della Chiesa ravennate, potè essere sottratto al ferreo rito, poichè quando Mauro (648-671) volle portarlo dentro la chiesa a lui consacrata, presso le mura di Classe, dovè metterlo nel suolo sotto l'altare minore (1).

Ecco la ragione per cui anche Galla Placidia e alcuni de' suoi congiunti dovettero essere sepolti sotto il piano del sacello di S. Nazario, e la ragione perchè s'indicava, per l'imperatrice, lo spazio « *ante altarium* ».

IV.

Ma, se poco oltre alla metà del sec. VII i resti di sant'Apollinare, pur introdotti nella sua basilica, si erano dovuti collocare nel suolo, però appena trent'anni dopo iniziavasi l'uso di trasferire in chiesa anche le arche e di lasciarvele *visibili*.

Si sa, infatti, che a Roma la prima arca di papa, levata dal vestibolo di S. Pietro e portata nell'interno della chiesa, fu quella di Leone Magno, e si sa pure che ciò avvenne nel 688 (2).

E così anche a Ravenna, a muover circa da quel tempo, o poco dopo, dovettero trasportarsi nell'interno delle chiese le arche che ne erano fuori e, alla morte dei nuovi arcivescovi, collocarvisi liberamente le loro alla vista di tutti. In S. Apollinare in Classe troviamo tuttora i sarcofagi di Felice morto nel 724, di Giovanni VIII morto nel 784, e di Grazioso morto nel 788, e per tutti e tre l'Agnello afferma senz'altro che ebbero sepoltura dentro a quella basilica (3). Dunque non più sotterra o fuori della chiesa.

È naturale che, ammesso il nuovo uso, ai trasporti seguissero subito le esumazioni, sì che molte salme di santi e d'arcivescovi fossero estratte dalle latebre e dall'umidità del suolo, insieme ai loro sarcofagi, o collocate onoratamente in altre vecchie arche od anche in sarcofagi pur allora eseguiti (4).

Alle esumazioni dei corpi di Neone (5) e di Massimiano (6) assistette infatti lo stesso Agnello nella prima metà del sec. IX.

L'esumazione del corpo di san Massimiano è raccontata da lui, in una pagina vivace, curiosissima e di grande importanza per noi, perchè dimostra proprio ch'esso corpo si trovava in un'arca sotterra, anzi a dirittura, *sott'acqua*, e fu estratta per esser messa in luogo d'onore, visibile a tutti. E offre anche curiosi particolari sulla funzione.

Nell' 833, egli narra, l'arcivescovo Petronace fu esortato a togliere il corpo di Massimiano dal suolo « *et in sublimum poneret locum* ». Egli andò quindi coi sacerdoti nella chiesa di S. Andrea e ordinò ai muratori di sollevare la pietra tombale; ma incautamente coloro la ruppero con somma irritazione dell'arcivescovo, il quale incaricò lo stesso Agnello di dirigere i lavori. Alzato il coperchio dell'arca, le ossa di Massimiano apparvero tutte inondate

(1) *Op. cit.*, 352.

(2) FERDINANDO GREGOROVIUS, *Les tombeaux des Papes Romains* (Parigi, 1859), p. 64.

(3) *Op. cit.*, 375, 383 e 386.

(4) E. CHARTRAIRE, *Les tissus anciens du trésor de la Cathédrale de Sens*, nella *Revue de l'art chrétien*, LXI (Parigi, 1911), p. 263.

(5) *Op. cit.*, 293 e 318. — (6) *Op. cit.*, 332.

dall'acqua onde l'arca stessa s'era riempita, ciò che svegliò dolorose esclamazioni. Cominciarono allora, con un secchio di rame, a togliere l'acqua, e il nostro Agnello contò che se ne levarono ben centoquindici secchiate. Estratte fuori le ossa, vennero involte nella tovaglia dell'altare di S. Andrea che, legata, fu da Petronace sigillata col sigillo del suo anello. Dopo, anche l'arca fu smossa,



(Disegno di Luigi Ricci).

Fig. 5. — Sepolcro di Galla Placidia — Fianchi dell'arca a sinistra.

scossa e voltata, senza danno di sorta, indi lavata e portata in alto. « *Post hæc,* dice l'Agnello, *vero arca excussa et absque ulla læsione, et lavata diligenter sursum locavimus* ». E continua dicendo che le ossa « *tenua erant, sed procera et sic ordinata ad iuncturas suas, quasi pene anno uno exempta carne fuissent; nulla minuitas, nisi dens unus dexteræ parti deerat* ». Rilavate di poi con vino scelto e spalmate accuratamente di unguenti, vennero rimesse e chiuse nell'arca. « *Nos qui vidimus,* conclude lo storico, *per multos dies fuit talis timor et tremor, velut ipse beatus Maximianus conspectui nostro staret* » (1).

Si racconta che appena tre anni dopo un Felice, chierico francese, recatosi a Ravenna nella chiesa di S. Severo in Classe, ne levò i corpi di san Severo, di sua moglie e di sua figlia dal sarcofago « situato sotto l'altare » (2) « e li

(1) *Op. cit.*, pp. 333 e 338. — Le ossa di Massimiano furono, nel 1801, trasferite nel Duomo. ANTONIO TARLAZZI, *Memorie sacre di Ravenna* (Ravenna, 1852), p. 110.

(2) F. LANZONI, *S. Severo vescovo di Ravenna nella storia e nella leggenda* (*Atti della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna* - Bologna, 1911 e 1912 - Part. I, pp. 25, 35-47 e 73). Un leggendista ravennate del sec. XII-XIII scrisse poi che a' suoi tempi detto sarcofago (*pilum marmoreum*) si trovava « *apud Urbem Classem..... in Vico Salutari* ». *Analecta Bollandiana*, XXIII, 263.

portò a Pavia, ove essendo allora Olgario vescovo di Magonza, venuto in Italia per affari di Lodovico Pio imperatore, il detto Felice glieli donò et egli portò a Magonza, e di lì quello di san Severo in Erfordia (Erfurt) nella chiesa collegiata » (1).

E le esumazioni continuano.

Nel 966 l'arciv. Pietro bolognese, temendo che non fossero dagli Agareni rubati i corpi dei santi arcivescovi sepolti nella chiesa di S. Apollinare in Classe e di S. Probo, si diede a ricercarli per esumarli e trasferirli altrove. Cominciò egli stesso a scavare in S. Probo con animo incerto e sospeso non sapendo bene dove metter le mani; poi i sacerdoti seguirono il suo esempio. Dopo non molto, un prete, percuotendo una lastra di cotto, rinvenne sotto l'altare l'ingresso ad un loculo nascosto, e scoperto il sepolcro fu veduto un recipiente di legno, tutto corroso e cariato dalla vecchiezza, nel quale si trovavano due scompartimenti, uno dei quali conteneva due cadaveri, e l'altro, uno. Nessuno scritto rivelava i nomi; ma tutti pensarono che i due cadaveri fossero quelli di Aderito e di Calocero; e il terzo, quello di Probo. Lasciata là, come reliquia, una particella dei corpi stessi, questi poi, dopo varie e brevi soste, vennero trasferiti nell'Ursiana.

In seguito Urbano, patrizio ravennate, disse d'aver appreso in visione che altri cinque corpi santi erano rimasti in S. Probo. L'arcivescovo allora tornò a frugare il suolo della chiesa e trovò infatti altri due sepolcri: l'uno con due cadaveri, l'altro con tre, i quali si ritennero per quelli di Procolo, Dato, Liberio, Agapito e Marcellino. E, a loro volta, furono traslati all'Ursiana. Finalmente l'arciv. Onesto (971-983) mise il cadavere di Probo in un grande sepolcro marmoreo sotto un ciborio e gli consacrò un altare (2).

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ad esauriente prova di quanto abbiamo detto; ma questo non è il luogo per tessere la lunga storia delle esumazioni e delle traslazioni dei corpi santi, fatte in Ravenna precisamente nel sec. IX e nei due seguenti. Che allora dall'esterno delle chiese i sarcofagi fossero portati dentro e che di sotterra fossero sollevati ed esposti in alto, oppure che di sotterra fossero estratti i corpi e messi in arche migliori, o nuove o vecchie, risulta in modo sicuro.

Le ossa di sant'Ursicino (da non confondersi con Ursicino arcivescovo), già per opera di Onesto, passate da S. Giovanni Battista all'Ursiana, furono più tardi (1069 circa), da Enrico levate con altri corpi santi fuori dal luogo umile dove si trovavano, e passate « *supra cryptam editiore loco* » (3).

E, domandiamo, certe tradizioni d'approdi, o di scoperte, o d'apparizioni d'arche o di salme, che si riferiscono specialmente ai secoli IX e X, adombrerebbero forse alcune storie d'esumazioni? La tradizione, ad esempio, che l'arca di san Giuliano giungesse dal mare a Rimini al tempo d'Ottone I (962-973), e quella, meglio, che il vescovo riminese Giovanni cercasse di aprirla e di portarla

(1) FABRI, *Sagre memorie*, 338, dai Bollandisti. Il corpo di sant'Agapito († 274) fu esumato e levato alla basilica suburbana di Palestrina e introdotto in quel Duomo nell'anno 898. Vedi ORAZIO MARUCCHI, *S. Agapito prenestino* (Roma, 1898), pp. 39-44.

(2) ROSSI, *Hist. Rav.*, pp. 36-37 e 261. Vedi anche le vite del beato Calocero, di san Procolo e di san Probo nello *Spicilegium Ravennatis Historiae*, edito da L. A. MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, vol. I, part. II, pp. 552, 553 e 557.

(3) ROSSI, *Op. cit.*, pp. 297-298; SERAFINO PASOLINI, *Lustri ravennati*, II (Bologna, 1678), p. 25.

alla cattedrale, non potrebbe essere sòrta appunto da un'esumazione fatta sull'esempio delle esumazioni ravennati anteriori o contemporanee? (1).

Ma basta. Solo s'avverta come la conoscenza di questo fatto risolva all'evidenza diversi problemi, proposti prima dal P. Raffaele Garrucci (2); poi, più lungamente e acutamente, da Hans Dütschke (3).

Come abbiam visto, l'Agnello racconta che Ecclesio fu sepolto davanti all'altare di S. Nazario in S. Vitale, ossia sotto il pavimento (4). Dopo troviamo l'arca sopra terra, con inciso il nome di lui.



(Fot. Ricci).

Fig. 6. — Sepolcro di Galla Placidia. - Arca a destra.

Ma come mai, ci chiedevamo, quest'arca, scolpita a pavoni, a cervi, a croci, a palme, è del secolo IX o X, mentre Ecclesio era morto più che tre secoli avanti? Ora tutto è chiaro. Nel secolo IX o X i suoi resti furono levati dal suolo e dalla rozza cassa in cui si trovavano, e collocati in un'arca nuova, appositamente allora scolpita. Alla sua esumazione seguì o fu sincrona quella dei resti dell'arciv. Ursicino e di Vittore, i quali pur allora s'ebbero i loro sarcofagi (5).

(1) Giuseppe Gerola, *La ricognizione della tomba di san Giuliano in Rimini* nel *Bollettino d'Arte*, V (Roma, 1911), pp. 106-108.

(2) *Storia dell'Arte cristiana*, V (Prato, 1879), p. 82.

(3) *Ravennatische Studien* (Lipsia, 1909), pp. 3 e seg.

(4) *Op. cit.*, 319.

(5) C. Ricci, *La cappella della Sancta Sanctorum nella chiesa di S. Vitale in Ravenna*, nella *Rassegna d'Arte*, IV (Milano, 1904), pp. 104-108.

Il nostro storico testimonia che l'arcivescovo Agnello fu sepolto in S. Agata, *ante altarium* (1); e forse non lungi da lui, nella stessa chiesa, fu sepolto Sergio. Per l'arcivescovo Agnello riferisce l'iscrizione, che ora trovasi nella Sala lapidaria dell'Arcivescovado. Ma le salme dei due insigni presuli riposano oggi, insieme, dentro un'arca che reca in sopralavorazione i monogrammi, due croci e una iscrizione metrica che fa fede completa dell'esumazione del corpo di Sergio da riferirsi certo al sec. X: « *Pulvere solutus madefacto tumulo humant Sergii membra* » ecc. (2).

Abbiamo visto anche come Teodoro venisse sepolto dal clero, che l'odiava, quasi con dispregio, in terra, senza cassa di sorta « *humu submersus est* » (3). Ebbene: anche i suoi miseri resti trovarono la pietà d'un esumatore, che li collocò in un'arca già vecchia di più che due secoli, sulla quale incise il nome di lui con caratteri che sono del secolo IX o X.

Forse altrettanto avvenne per quanto riguarda il Liberio, sepolto in un'arca figurata, che ora serve da altare nella chiesa di S. Francesco; ma non sapendosi con precisione quale sia dei tre Liberii che hanno retta la Chiesa ravennate, diviene impossibile stabilire un qualsiasi riferimento con le notizie che per ciascuno dei tre dà l'Agnello (4).

Ebbene: per noi la presenza dei sarcofagi nel sepolcro di Galla Placidia risponde ad una consimile esumazione. Non meno sacre delle salme degli arcivescovi, erano senza dubbio quelle imperiali. Furono perciò ricercate, estratte dal suolo, incluse (se non qualcuna lasciata) nei sarcofagi che ancora vediamo e di cui abbiamo ricordo sin dal secolo XIII o dai primissimi anni del XIV. Una d'esse dovett'essere riconosciuta o ritenuta quella di Galla Placidia, già venerata in Ravenna per santa.

In altre parole: come s'eran dissotterrati i resti d'Ecclesio, d'Ursicino, di Vittore, d'Agnello, di Massimiano, di cento altri personaggi sepolti anch'essi, in altri luoghi sacri, sotto il suolo e spesso *ante altarium*, così furon cercati *ante altarium* quelli di Galla Placidia e d'alcuni de' suoi congiunti.

V.

Tommaso Tusco racconta che, nel 1231, a Federico II (il quale, essendo a Ravenna e vagando « *prope urbem* », era giunto a certo *monasterium*) fu da tal Riccardo detto: « *In hoc monasterio est quedam capella pulcerrima, quam hedificari fecit Galla Placida, opere mosaico decorata, in qua de alabastro sunt tria sepulcra, in quorum uno imperatoris Theodosii corpus est positum, iuxta quem ensis eius cum vexillo tale preferente insigne est positus. In alio est sue corpus uxoris cum suarum duarum corporibus filiarum. Sed in tercio corpus est Helisei prophete de Constantinopoli cum aliis huc translatum* ». Dietro a tali indicazioni, il Tusco continua, « *capellam imperator invenit, sed propter antiquitatem et excrescentias fluviorum sic terris opertam, ut introitus per ostium non pateret in eam. Terram igitur iussit effodi et usque ad pavimentum capelle optime excavari, quibus sic per omnia actis*

(1) Agnello, *op. cit.*, 336.

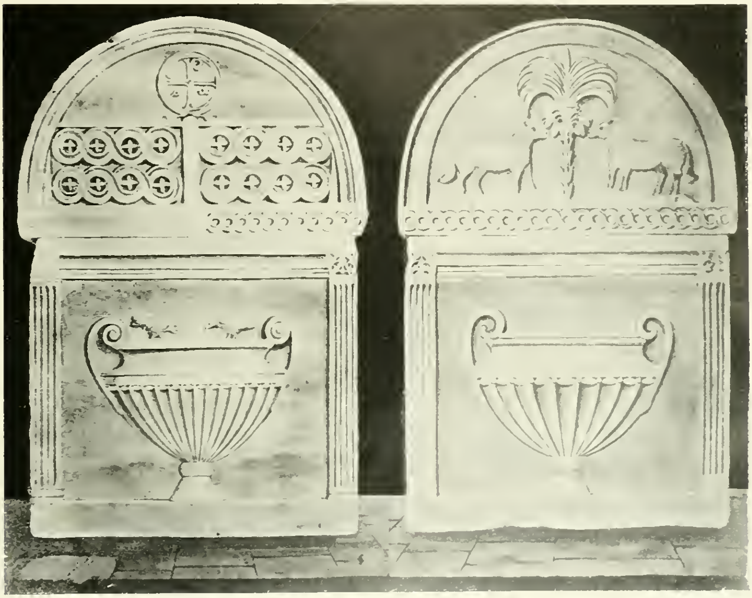
(2) Girolamo Fabri, *Sagre memorie*, p. 65. L'arca fu collocata nell'altare del Sacramento dall'arciv. Aldobrandini il 2 aprile 1614. Serafino Pasolini, *Lustri ravennati*, V (Forlì, 1684), p. 73.

(3) *Op. cit.*, 360.

(4) Dütschke, *Ravennatische Studien*, pp. 48-51; Lanzoni, *Op. cit.*, part. II, p. 50.

capellam intravit, ubi, ut Ricardus dixerat, tres archas invenit. Cumque archa Theodosii fuisset aperta, cum vexillo et spata inventum est corpus eius, et quia in archa una veritas erat inventa, noluit imperator archas alias aperiri » (1).

Alessandro D'Ancona riferisce i frugamenti, fatti da Federico II su consiglio di Riccardo, come avvenuti nel mausoleo di Galla Placidia; Giuseppe Gerola (2) come avvenuti nel sacello che Lauricio aveva costrutto e nel quale era stato sepolto. « *Sepultus est* Lauricio *in monasterio sanctorum Gervasii et*



(*Disegno di Luigi Ricci*).

Fig. 7. — Sepolcro di Galla Placidia — Fianchi dell'arca a destra.

Protasii iuxta prædictam ecclesiam (Sancti Laurentii) *mirabiliter decoratam musiva aurea et diversarum lapidum genera singulaque metalla, parietibus iuncta. Arca vero illa, ubi præstantissimum corpus requiescit, tanta prælucida, ut quidam asserunt, fuit, ut a prætereuntibus infra pium corpus videretur* ». Così l'Agnello, che continua dicendo come la lucentezza del sepolcro dileguasse per certa pulitura fattagli dal custode, per ordine dello stesso Lauricio apparsogli in visione di notte. Aggiunge infine: « *Et antequam in cubiculum arcæ ingrediaris, manu dextera aspexeris, iuxta quod effigies trium puerorum musive depicta sunt, ibi literis aureis invenies continente ita: Stefano, Protasio, Gervasio b. martirio et sibi memoria æterna*

(1) *Gesta imperatorum et pontificum* in *Monumenta Germaniæ Historica*, XXII (Hannover, 1872) p. 511; ALESSANDRO D'ANCONA, *Tradizioni carolingie in Italia*, nei rendiconti dell'Accademia dei Lincei, V (Roma, 1889), 1° semestre, fasc. 6.

(2) *Galla Placidia*, 25.

Lauricius huius dedicavit sub die III. Kal. Octubris (1) *Theodosio XV et Placido Valentiniano* » (2).

E il Gerola, secondo noi, ha ragione, quantunque il Tusco abbia con tutta probabilità addossato al sacello di Lauricio qualche particolare del sepolcro di Galla Placidia. Senonchè ci piace di avvertire alcune cose, nel caso nostro, assai interessanti.

Al tempo dell'Agnello, in quella cappella non si trovava che l'arca di Lauricio; anzi nemmeno quell'arca, perchè, egli dice, trovavasi in un cubicolo o loculo e, secondo il rito, non propriamente nella parte frequentata del sacello dei Ss. Gervasio e Protasio.

La presenza di altri sarcofagi è registrata solo tardi, dopo, cioè, che il periodo eroico delle esumazioni dei corpi santi e dell'introduzione delle arche nei luoghi sacri era, si può dire, finito, ed è registrata su per giù al tempo in cui si trova pur notizia delle urne introdotte dentro il mausoleo di Galla Placidia, al quale il sacello dei Ss. Gervasio e Protasio doveva singolarmente somigliare. Il primo infatti che fa ricordo dell'arca d'Eliseo *in cappella regali* è forse fra' Salimbene al 1250 (3); parlano poi di varie urne, e di quella segnatamente ritenuta di Teodosio, il Tusco, che scriveva intorno al 1279, e il Riccobaldo ferrarese, fiorito tra la fine del sec. XIII e il principio del seguente, quando già il sarcofago di Lauricio era passato a Ferrara (4). Questi, intorno al 1295, scriveva: « *Vidi ego in Ecclesia Sancti Laurentii sacello, quod est apud Ravenna, sepulchrum nobile; juxta id in pavimento erat petra scripta literis celatis, dicens sic* TEODOSIUS IMPERATOR. *Vidi et legi* » (5).

Poi più avanti: « *Honorii... tempore, constructa est apud Ravennam per eum in Cæsaræa ecclesia Beati Laurentii juxta quam constructum fuit sacellum elegans, in quo sunt mausolea ex marmore affabre cælata, in quo quidem elegantiori corpus Theodosii Augusti esse, et literæ in petra scriptæ id testantur, quas legi* » (6).

La storia del sacello dei Ss. Gervasio e Protasio serve, dunque, a illuminare anche quella del sacello dei Ss. Nazario e Celso.

VI.

Sono i due sarcofagi laterali (quantunque di diversa forma, misura (7) e lavoro) quelli fatti in origine per le salme imperiali, o sono due sarcofagi utilizzati al momento dell'esumazione, quantunque vecchi di qualche secolo? Quello a sinistra può esser della metà del sec. V (figg. 4 e 5); ma quello a destra, ci pare piuttosto dello scorcio del sec. VI, già alquanto lontano dall'ornamentazione romana grandiosa e sintetica, e pieno di grami particolari, con linee architet-

(1) 29 settembre 435.

(2) *Op. cit.*, 299.

(3) *Chronica* (Parma, 1857), p. 206.

(4) LOD. ANTONIO MURATORI, *Dissertazioni sopra le antichità italiane* (Milano, 1751), III, p. 313; MARINI FERRANTI, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara* (Ferrara, 1808), II, p. 221; TARLAZZI, *Memorie sacre*, p. 276.

(5) RICCOBALDO, *Pomarium Ravennatis Ecclesiae* nei *Rer. Ital. Script.*, IX (Milano, 1726), col. 219.

(6) *Op. cit.*, col. 221. Vedi GEROLA, *Galla Placidia*, p. 26.

(7) Sarcofago a sinistra: *cassa*, lunga m. 2,28, larga 0,98, alta 0,98; *coperchio*, lungo 2,45, largo 1,11, alto 0,70. Sarcofago a destra: *cassa*, lunga 2,26, larga 1,17, alta 1,06; *coperchio*, lungo 2,40, largo 1,24, alto 0,76.

toniche e ovuli alterati, e, nel fianco, treccie già leggermente arieggianti allo stile romanico (figg. 6 e 7).

Intorno all'arca maggiore, ossia a quella comunemente detta di Galla, occorre invece fermarsi un poco. Essa è di proporzioni colossali (1), ma privata, a forza di scalpello, delle cornici, delle tabelle ansate, e qua e là, nella fronte, piena di solchi, di intaccature e, per tutto, di traccie d' ingessatura o d' altro mastice: è, in poche parole, l'arca presentemente più rozza di tutta Ravenna (fig. 8). È spiegabile quindi che Ippolito Gamba Ghiselli (2), Paolo Pavirani (3)



(Fot. Carli).

Fig. 8. — Sepolcro di Galla Placidia. – Arca dell'Imperatrice.

e Camillo Spreti (4) la ritenessero un giorno coperta, in genere, di metallo; e Benedetto Fiandrini (5), Francesco Beltrami (6) e altri in seguito (7), coperta d'argento, essendo appunto il metallo che anticamente più si usava nel rivesti-

(1) *Cassa:* (fig. 8) lunga 2,55, larga 1,27, alta 1,20; *coperchio*, lungo 2,75, largo 1,40, alto 0,86.

(2) *Diatriba su vari punti d'Istoria Ravennate posti in dubbio dal Lovillet, viaggiatore fiammingo* (Faenza, 1768), p. 55. Quel Lovillet, da taluni identificato col P. Andrea Rubbi, aveva scritta una lettera confutando la storia e le opinioni prevalenti intorno ai monumenti di Ravenna: lettera pubblicata dal Lami, nelle *Novelle letterarie*, XXVII (Firenze, 1766).

(3) *Memorie storiche della vita e governo di Galla Placidia* (Ravenna, 1848), p. 240.

(4) *Compendio istorico dell'arte di comporre i musaici* (Ravenna, 1804), p. 119.

(5) *Annali ravennati*, mss. nella Classense di Ravenna, vol. III, p. 137. Cfr. Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 4.

(6) *Il forestiere istruito delle cose notabili di Ravenna* (Ravenna, 1783), p. 156.

(7) Francesco Nanni, *Il forestiere in Ravenna* (Ravenna, 1821), p. 24; Gaspare Ribuffi, *Guida di Ravenna* (Ravenna, 1877), p. 53; Silvio Busmanti, *Guida breve per Ravenna* (Ravenna, 1883), p. 117; G. de Lèris, *L'Italie du Nord* (Parigi, 1889), p. 416; Karl Goldmann, *Die ravennatischen Sarkophage* (Strassburg, 1906), p. 13 ecc.

mento dei marmi. Ma, si noti bene, tale congettura nasce nel sec. XVIII, quando tutti, senza eccezione, vedono l'arca disadorna e alterata.

A buon conto noi abbiamo, già da molti anni, notato come nei secoli XV, XVI e XVII gli scrittori erano stati, invece, unanimi nel dire che l'arca era visibilmente, al loro tempo, proprio mentre scrivevano, di marmo fino e finamente lavorata. Desiderio Spreti nota senz'altro trovarsi il corpo di Galla Placidia « *in sepoltura marmoreo lapide, ibi splendidissime fabrefacta* » (1). Giovanni Pietro Ferretti, accurato descrittore del monumento, non ha frasi di minore ammirazione: « *Stat monstruosa e pario integro marmore tumba... opus sane multi ævi et laboris immensi* » (2). Leandro Alberti: « una molto smisurata sepoltura fatta di precioso marmo et *molto sottilmente* lavorata » (3), parole che Tommaso Tomai fa sue perchè conformi al vero (4); e il nostro Girolamo Rossi: « *Ingens sepulcrum... eleganter fabricatum* » (5).

Le ulteriori testimonianze da noi trovate, celebranti il buon lavoro dell'arca di Galla, durano sino al 1678. Lorenzo Schrader: « *Alio vero latere, qui frontem facit super aram, tymbus stat ingens pretiosissimi marmoris* operisque mirabilis, *in quo ipsius Gallæ ossa sunt condita* » (6). Andrea Scoto la dice « di marmo intagliato » (7). Enrico da Pflaumern « *e pretioso marmore artificiose excisam* » (8). Paolo Heutzner « *pulcherrime exsculpta* » (9). Gerolamo Fabri, « di marmo più fino e d'intaglio più nobile » (10) delle arche vicine che vediamo ancora adorne di sculture, e insiste sull'attributo di « nobile » (11), anzi di « nobilissima » (12), e « di forma più nobile » (13), così scrivendo nel 1678, nello stesso anno in cui Serafino Pasolini la proclama « di marmo fino e di ragguardevole lavoro » (14). E poi basta, poichè già Giovanni Ciampini nel 1690 scrive: « *Hoc non amplitudine solum sed etiam maiori marmoris nitore cætera antecellit: in cælatura vero simplex est, cum solummodo tam in anteriori, quam posteriori facie, duæ cernantur illiteratæ volutæ anaglyphico opere sculptæ* (15) » alludendo, così, solo alla misura e al candore del marmo, nonchè alle tabelle ansate; mentre Teseo Francesco dal Corno nel 1705 si limita a dire che l'arca è di « finissimo marmo » (e tale è) senza più accennare a nessun lavoro (16).

Dall'*Hodoeporicon* d'Ambrogio Traversari nulla si può dedurre limitandosi esso a semplicemente ricordare i tre sarcofagi, senza nulla aggiungere; e nulla può dedursi dal testo di Rainaldo che designa quello di Galla con l'attributo di « *maximo* » e chiama gli altri assai eleganti. « *In duobus reliquis elegantibus*

(1) *De origine et amplitudine urbis Ravennæ* (ediz. di Ravenna del 1793), I, 9.

(2) *Gallæ Placidæ Augustæ Vita*, ms. nella Classense di Ravenna, mob. 3, 2, F 2, 5 e 3, 2, N 2, 5.

(3) *Descrittione di tutta l'Italia*, edita prima nel 1550 (ediz. di Venezia del 1596), c. 302 v.

(4) *Historia di Ravenna* (Ravenna, 1580), p. 14.

(5) *Op. cit.*, 112

(6) *Urbis Ravennæ descriptio exigua et inscriptiones* nel *Thesaurus antiquitatum et Historiarum Italiæ* di Giov. Giorgio Graevius (Leyden, 1722), p. 38.

(7) *Itinerario d'Italia* (Venezia, 1610), c. 120 v.

(8) *Mercurius italicus* (Lione, 1628), p. 222.

(9) *Itinerarium* (Norimberga, 1629), p. 372.

(10) *Sagre memorie*, 292.

(11) *Compendio storico del Dominio e Governo della città di Ravenna* (Ravenna, 1675), p. 334.

(12) *Op. cit.*, p. 209.

(13) *Ravenna ricercata* (Bologna, 1678), p. 72.

(14) *Lustri ravennati*, I (Bologna, 1678), p. 129.

(15) *Vetera monimenta*, Part. I (Roma, 1690), p. 226.

(16) *Ravenna dominante* (Ravenna, 1715), p. 81.

nimis requiescunt corpora augustorum, altero Constantii viri Placidiæ, altero Placidi Valentiniani horum filii »; ma già con lo Spreti, che scriveva intorno al 1460, la cosa è accertata.

Noi non sappiamo quando la colossale arca romana venisse rivestita di marmo, sia pure a semplici pilastrelli e cornici; ma rivestita, un tempo, di marmo, nobilmente lavorato, fu. La rara ripetizione di alcune parole in qualche scrittore non significa che chi scriveva non le sapesse pienamente rispondenti a verità.



Fig. 9. — *Rimini.* — Sarcofago di san Giuliano.

Anzi a noi pare mirabile la varietà delle espressioni data la necessità di dire la stessa cosa. Fatto incontestabile, comunque, è che, quando il sarcofago perde il suo rivestimento, gli storici non si ripetono più e ricorrono alle ipotesi che abbiamo veduto. E com'erano stati concordi gli scrittori dei secoli XV, XVI e XVII sino al 1678, a dir l'arca finamente lavorata, furono concordi dal Ciampini in poi, nei secoli XVIII e XIX, e lo sono ora, a dirla rozza, e forse un dì coperta di metallo.

Ora, finchè la storia si farà sull'accordo dei documenti e delle testimonianze, e le parole avranno un loro significato, e il cervello una sua statica, resterà incrollabile il fatto che sino, almeno, all'anno 1678 l'arca di Galla Placidia si vide ricoperta di marmo *finamente* lavorato, e che le scalpellature dei primi ornamenti e i vari solchi furono eseguiti appunto, con certa simmetria, per trattenere la scorza marmorea del rivestimento, così come si scorge in centinaia di sepolcri dal sec. XV in poi, e fu pure uso antico come irrefragabilmente prova il sarcofago di sant'Elena ne' Musei Vaticani.

E qui amiamo aggiungere una nostra opinione sull'arca di san Giuliano in Rimini, già ricordata (fig. 9), e su quella ritenuta di san Mauro vescovo (fig. 18), alla Madonna del Monte sopra Cesena. In esse si vedono tanto le traccie del lavorìo dei pellegrini che ne raschiarono la polvere per ingoiarla mista a un liquido, come l'opera di scalpello e di gradina del marmoraio che tendeva a diverso scopo. Pel sarcofago, creduto di san Mauro, avremmo inoltre la testimonianza di Pier Damiano, il quale racconta : « *Nonnulli etiam diversis valetudinum incommoditatibus laborantes, dum vel detritam sepulcralis marmoris limaturam biberent, vel.... sani et incolumes ad propria sunt reversi quocunque fuissent vinculo ægritudinis obligati* (1) ».



(*Disegno d'Aless. Azzaroni*, 2 agosto 1901)
Fig. 10. — Sepolcro di Galla Placidia. Spaccato dell'arca di sinistra.

Noi pensiamo che queste due arche romane, abrase forse e ricoperte d'una impiallacciatura allorchè furono destinate a figurare negli altari quali sepolcri di cospicue e venerate salme, facessero più tardi (quando, cioè, rimasero, in tutto o in parte, nude della caduca scorza marmorea) pensare aver avuta la loro scheggiatura virtù risanatrice, e che tale errore inducesse i devoti a raschiare il marmo. Quello, ad ogni modo, che è certo, si è che il *grattamento* di costoro, parziale, trito, timido, condotto a punta o a lama di coltello e limitato alle parti più comode per loro e vicine, nulla ha a che vedere con l'opera dell'abile marmoraio, calcolata, regolare, diffusa per tutto e risolutamente compiuta a fatica di scalpello e di gradina.

Nell'arca di Galla Placidia, i piccoli solchi disuguali, sottili, lunghi, variamente inclinati o incrociantisi, risultato palese di limature senza norma, mancano del tutto, sì che noi non troviamo che i devoti possano averla presa di mira. In essa sono solo espliciti il martellato delle parti aggettanti, le scantonature, la corrispondenza dei solchi, la scabrosità generale, specialmente del coperchio, per una migliore coesione delle lastre sovrapposte, e le traccie del mastice. D'altra parte, che anche gli altri due sarcofagi siano stati un giorno ricoperti, noi pensiamo, non solo vedendoli ridotti intenzionalmente allo stesso stato, ma, rispetto a quello di Cesena, anche per un altro argomento, di un'evidenza risolutiva. Nella sua fronte, mentre si sono scalpellate via tutte le cornici sporgenti perchè ostacolavano l'opera di rivestimento, è stata invece

(1) *Opera omnia*, I (vol. CXLIV della *Patrologia* del MIGNE), *De vita Mauri Ep.*, cap. II, col. 949 e 940, p. 204. Cfr. *L'ipogeo della Basilica del Monte del sec. XI*, in *La Madonna del Monte*: bollettino n. 7 (Cesena, giugno 1913), p. 110.

asciata intatta la lunga iscrizione romana che non l'ostacolava affatto (fig. 18). E che tale iscrizione sia stata in passato coperta può arguirsi, non solo dalla perfetta conservazione, ma dal fatto che, se il sarcofago fu ridotto, come si pensa, a sepolcro di san Mauro, non si potè certo, per nessun conto, tollerare una pretenziosa iscrizione celebrante una famiglia pagana (1). Non fu, dunque, raschiata via, perchè la si coprì.

VII.

Nel trecento, Rainaldo, alludendo al sarcofago di Galla Placidia, scrisse: « *Corpus Placidiæ per cavum inspicitur in sede regali residens* » (2); nel quattrocento lo Spreti ripetè che il corpo di lei « *adhuc reconditum esse cernitur* » (3); nel cinquecento, Gian Pietro Ferretti confermò: « *In qua arca pretiosa Augustæ membra quiescunt ab Valentiniano et Honoria superstitibus filiis collocata, utque ipsi vidimus, in solio cyparissino Placidia honoratissima residet* » (4).



(*Disegno d'Aless. Azzaroni*, 3 agosto 1901).

Fig. 11. Sepolcro di Galla Placidia. Spaccato dell'arca di destra.

Girolamo Rossi, infine, racconta che a' suoi giorni e precisamente il 3 maggio del 1577 alcuni fanciulli, introducendo nell'arca un cero acceso, tanto per curiosare, cacciaron fuoco al legno di cipresso che rivestiva l'interno dell'arca, e tutto arsero: « *In eius tum forte sepulchrum, pueris, per angustum foramen, candelas iniicientibus, dum eæ intus decidissent, in tabulas e cupresso, quibus totum intus convestitur sepulchrum, flamma statim invasit, continuoque præbuit magni speciem incendii. Itaque Marci Pedochæ Mirandulani, Abbatis iussu, illico gypsum, quo cum arca operculum iungebatur, sublatum, et aqua, per grandiora illa foramina, multa iniecta, extintus ignis est. Hac ego occasione, vidi amplissimæ illius mulieris Principis, quæ ad eam diem in sella cupressina sedisse dicebatur, ossa, per sepulchrum sparsa. Procera autem erant, et quæ crassitudine proceritati responderent. Inter cetera, caput magnum, prælongam dixisses sphæram, optime con-*

(1) *Corpus inscriptorum latinarum*, vol. XI, part. I (Berlino, 1888), p. 111, num. 568.

(2) *Tractatus cit.*, 374.

(3) *De origine et amplitudine Ravennæ, loc. cit.*

(4) *Op. et loc. cit.*

formatum, sic ut ipsam etiam staturam, magnam fuisse, et ad dignitatem valde appositam, facile indicari possit » (1).

Dunque, un corpo imbalsamato o mummificato, in quell'arca, fu veramente visto dal primo ventennio del sec. XIV sino al 3 maggio 1577.

Ma noi, a muovere dal 1897 a tutt'oggi, abbiamo in tre edizioni della *Guida di Ravenna* (2) e in nove edizioni di una monografia su quella città (3), ossia ben dodici volte stampato essere nostra convinzione che si trattasse d'un corpo messo là a simulare l'imperatrice, intorno al secolo XIII, tempo in cui si falsificarono infinite reliquie (4) e crearono fiabe e leggende. Aggiungevamo sulla testimonianza del Rossi, celebrante la grandezza delle ossa, due semplici domande: « Si trattava forse di una mummia maschile dissimulata negli adornamenti? o ne accrebbe le proporzioni la fantasia che tutto vedeva grandioso nella stirpe degli antichi imperatori o nelle tradizioni di Roma? »

Dopo la bellezza di quindici anni, a un tratto, proprio come, dopo un grosso acquazzone di settembre, balza dai paduli un subitaneo gracidare di rane, e scoppiano improvvisamente da terra grossi e cinerei funghi, sono sorti il gridìo e le crittogame di certa archeologia ravennate che sta appunto tra il regno animale e il vegetale.

Ma noi non abbiamo nulla da cambiare. Quella mummia, che sarebbe rimasta intatta per parecchi secoli sotterra, in contatto dell'acqua (5), e poi apparsa fresca nei suoi indumenti e seduta sulla sua seggiola di cipresso, è cosa che ci sembra urtare, non diciamo con la critica storica, chè sarebbe troppo, ma col semplice buon senso.

Ai giorni di Galla, le salme non servivano ancora per impressionare persone credule e bigotte, ma erano devotamente seppellite e gelosamente sottratte allo sguardo di tutti, e quasi sempre in monumenti e in arche dove nemmeno era segnato il nome delle persone defunte, sì che sarebbe ben vano cercare nel sacello di Galla Placidia quelle iscrizioni funebri che non si cercano nel sepolcro di Teodorico e in quasi tutti i sarcofagi ravennati dei secoli V e VI.

Invece lo spirito avventuriero delle Crociate e il grande tramestìo delle reliquie, che ne seguì, sono fatti che ben possono spiegare l'apparire della grande mummia!

(1) *Hist. Rav.*, 764. A pag. 113 il Rossi aveva già scritto: « *Ibi sepultam tradunt Placidiam, non, ut moris est, iacentem, verum sedentem in præclara sella: quemadmodum plurimi se vidisse affirmant: nam in parte sepulcri posteriore, foramen aderat, quod nunc gypso obstructum est* », p. 764. — Cfr. *Materiali per la continuazione della Storia Patria*, mss. Spreti nella Classense, Sc. Mob. 3° Ord. 7, Lett. E²; *Compendio storico della città di Ravenna. Cronaca* dal 640 al 1785, ms. nella Classense, 83, 170, p. 45. Il Pasolini (*Lustri rav.*, lib. XIII, pp. 28-29) mette l'incendio al 1567, e Primo Uccellini (*Dizionario storico di Ravenna* - Ravenna, 1855 - p. 190) al 1575, entrambi erroneamente.

(2) (Bologna, 1897, 1900 e 1907).

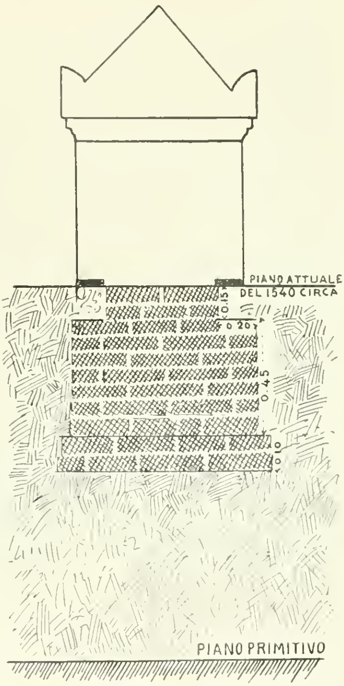
(3) (Bergamo, 1899, 1900, 1902, 1903, 1905, 1906, 1907, 1909 e 1912).

(4) Gli stessi scrittori ecclesiastici raccontano, ad esempio, come nel 1356 si scoperse a Firenze che « l'osso d'un braccio di santa Reparata » altro non era che un pezzo « di legno rivestito di gesso ». E il « falso » era stato fatto in un monastero di Teano! Arnaldo Cocchi, *Degli antichi reliquiari di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni di Firenze* (Firenze, 1903), pp. 33-34.

(5) Ricordiamo che l'acqua aveva inondata l'arca di san Massimiano, e le parole, relative al corpo di san Sergio, *pulvere solutus madefacto tumulo* ecc.

VIII.

Rispetto al contenuto delle arche minori del sepolcro di Galla Placidia, il Fiandrini ha il passo seguente: « Alli 4 di maggio (del 1738) dalli Monaci di S. Vitale colle opportune facoltà, furono visitate le due arche laterali esistenti nell'Oratorio di Galla Placidia, coll'assistenza de' figli di Gio. Tuschini statuario, a porte chiuse, e senza l'intervento di altra persona secolare. Alzato il coperchio di quella che sta a sinistra dell'altare entrando, e fatta diligente osservazione, non si è in essa ritrovato che due teste intiere, con qualche dente ancora, e le ossa involte tra nero e molle fango dell'altezza di tre dita incirca. Nell'altra non si è osservato che una testa ed il cranio di un'altra, che indica per quanto si potè distinguere, essere una donna, e l'ossa di tibie, femori ed altre più piccole stavano mezze coperte d'un'acqua chiara dell'altezza di due dita, senza vedersi fango o altro che le pure ossa. Fatta la visita e lasciato in detti avelli ogni cosa come stava, furono ricoperte di nuovo con tutta la diligenza come prima » (1).



Disegno di C. Ricci.

Fig. 12. — Sepolcro di Galla Placidia. Fondamenta dell'arca di sinistra.

Il 2 agosto 1901 riguardammo l'interno dell'arca di sinistra (fig. 10) e il giorno seguente quello dell'arca di destra (fig. 11); e d'entrambi facemmo trarre il disegno, in forma di spaccato. Il Fiandrini era stato esattissimo.

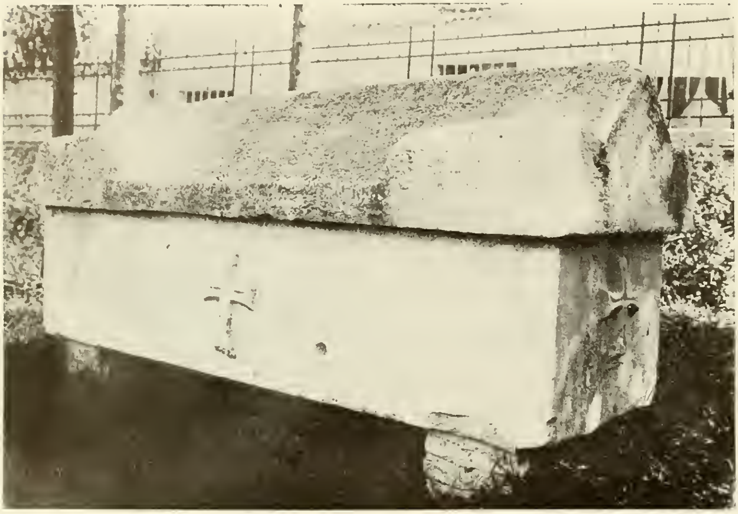
Nell'urna maggiore noi avevamo già guardato il 12 giugno 1899 e presa questa nota: « Pochi frammenti d'ossa consumate e una scatola cranica, polvere, fango, qualche pezzetto di legno (cipresso ?) bruciato e pezzetti di chiodi ossidati, frammenti forse della sedia di cipresso, su cui stette la mummia sino al 1577. Dell'incendio d'allora oltre i pezzi di legno bruciato sono prova la lieve affumicatura generale e le chiazze più dense nell'interno del coperchio. Inoltre vi ho visto qualche scaglia di marmo (greco, africanone ecc.), calcinacci e schegge di mattoni penetratevi quando rincalzarono il coperchio. Il foro per cui si guardava dentro, è quasi rotondo e del diametro di circa 20 centimetri. L'ho fatto turare con un pezzo di greco che internamente porta la data « 1899 ».

Fatto uno scavo nel pavimento intorno alle arche, potemmo vedere ch'esse sono sostenute ai lati da due piloni, prossimi e paralleli ai lati corti delle arche stesse, ciascuno in muratura, e con la base, giù dal pavimento odierno, 70 centimetri (fig. 12).

(1) *Annali ravennati cit.*, III, p. 78.

Tale muratura è da ritenersi eseguita verso il 1540, al tempo cioè in cui rialzandosi tutto il piano della chiesa di S. Vitale e delle sue adiacenze, si rese pure necessario il rialzamento di quello del mausoleo. Infatti la fattura del pavimento marmoreo è della metà circa del sec. XVI.

Qui inoltre ci occorre parlare di due minori arche che sino al 1901 si videro dentro al mausoleo incastrate nei muri laterali e che ora si trovano nel prato di S. Vitale. Sono due di quei sarcofagi, umili di materia e rozzi di



(*Fot. Carli*).

Fig, 13. — Sarcofago già nel sepolcro di Galla Placidia, levato nel 1901.

lavoro, che servivano appunto come da *cassa*, per chi veniva sepolto sotterra (figg. 13 e 14).

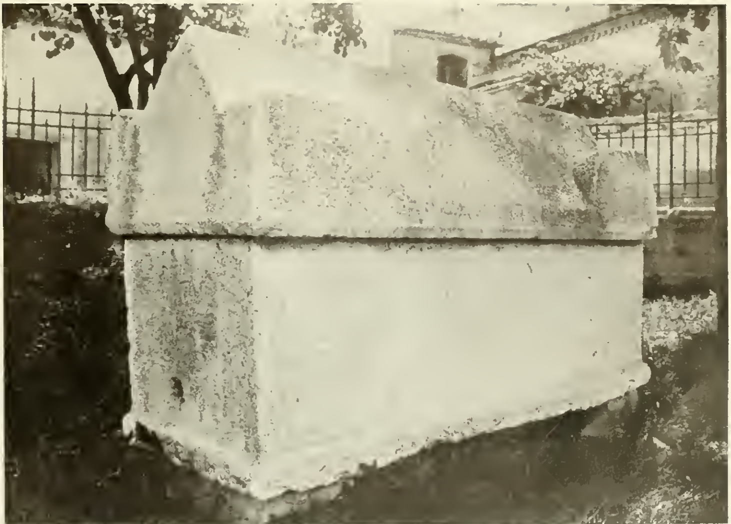
Si riteneva generalmente che tali due *casse* di macigno fossero state collocate dentro al sacello abbastanza modernamente, forse nel sec. XVIII, anche perchè erano mal disposte, con iscambio dei rispettivi coperchi. Invece si trova notizia della loro presenza in quel luogo da qualche secolo, e sono indicate come cose appartenute ad esso e a persone della Corte bizantina: nientemeno che « al nutritore et a la nodrice dei figliuoli di detta Reina! » (1). La insussistenza completa della notizia non elimina l'opportunità, se non d'internarle nuovamente, d'accostarle almeno al mausoleo, non essendo escluso che esse vi siano state rinvenute dentro o vicino.

(1) Leandro Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia*, scritta prima del 1537 (Venezia, 1596), c. 302 v.; G. P. Ferretti, *Op. cit.*; Rossi, *Hist. Rav.*, 113; Tomai, *Hist. di Rav.*, pp. 26–27; Fabri, *Sagre memorie*, p. 292, e via via (sino ai nostri giorni); Gaspare Ribuffi, *Guida di Ravenna* (Ravenna, 1877), p. 54; Silvio Busmanti, *Guida breve per Ravenna* (Ravenna, 1883), p. 118 ecc. Vincenzo Carrari, nella *Storia di Romagna* ms. nella Biblioteca Classense di Ravenna, scrive il 455: « Sebben vogliano che siano di due nudrici, stimo io che siano dei corpi delle figliuole del suddetto Valentiniano »!!

Anche di queste i monaci fecero la ricognizione, e il Fiandrini racconta: « Alli 24 (del gennaio 1754) furono aperte le due urne di marmo poste lateralmente alla porta dell'orto del monastero di S. Vitale, col tagliare i muri; nella prima a mano destra si trovarono l'ossa di un sol cadavere, e nell'altra a mano sinistra le ossa di cinque cadaveri, senza verun contrassegno di chi fossero » (1).

IX.

L'Agnello scrive che le transenne intorno all'altare dei Santi Nazario e Celso, un giorno di bronzo, erano a' suoi tempi di marmo: « *Sepulta est Galla*



Fot. Carli

Fig. 14. — Sarcofago già nel sepolcro di Galla Placidia, levato nel 1901.

Placidia in monasterio Sancti Nazarii, ut aiunt multi ante altarium, infra cancellos, qui fuerunt aerei, qui nunc lapidei esse videtur » (2).

In origine e al tempo dell'Agnello, e sino all'introduzione dei sarcofagi, dove fu l'altare? Non di fronte all'ingresso, ma nella nicchia di sinistra. Indizi gravissimi di ciò ci parvero tre. Il piede lungo della croce musiva, che si vede nel mezzo della cupola, è rivolto da quella parte e non insiste sull'asse del mausoleo come, seguendo l'architettura, dovrebbe (3); le figure degli apostoli Pietro e Paolo, collocate sempre ai fianchi del Redentore o della sedia crucigera o degli altari, si veggono nel musaico da quel lato, e non di fronte; finalmente sotterra, proprio all'ingresso di detta nicchia abbiamo trovati avanzi di un muricciolo (mancante altrove), col sommo a quasi trenta centimetri

(1) *Annali ravennati*, III, p. 86; Sante Ghigi, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* (Bergamo, 1910), p. 45.

(2) *Op. cit.*, p. 307.

(3) Al. Ferdinand von Quast, *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna* (Berlino, 1842), p. 12.

sotto il piano attuale, che forse dovette reggere le transenne ricordate dall'Agnello (fig. 15). E si aggiunga che dell'*orientamento laterale* del mausoleo si dovette tener conto, se si diede alla pianta di questo (fig. 16) la singolare inclinazione che oggi si va scoprendo per altri monumenti (1).

Disposte le arche nel sacello, l'altare quantunque portato nel mezzo, dovette rimanere orientato per molto tempo ancora; ma poi, rallentatasi ovunque per ragioni di topografia quell'osservanza, anche l'altare del mausoleo di Galla Placidia finì per esser messo sull'asse dell'edificio, dove rimase sino al 1898, come vedremo.

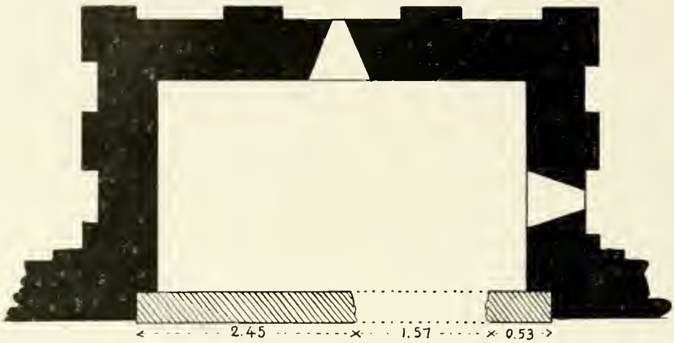


Fig. 15. — Sepolcro di Galla Placidia. - Pianta della nicchia a sinistra.

Tali osservazioni avevamo già fatte con l'esame diretto del monumento, quando leggemmo le parole di Giovanni Pietro Ferretti con le quali dice che l'ara stava, secondo l'antico rito, rivolta al nascente sole. E aggiunge che a' suoi tempi era nel mezzo del sacello. Consisteva in una lastra di porfido, lunga quattro palmi e larga due, sorretta da quattro colonne alte due piedi, cinta di marmo lavorato. Tutt'insieme si elevava per due cubiti. Mancavano, però, le transenne che una volta l'avevano felicemente circondata. « *Stabat ara ritu vetustissimo ad Orientem solem lapide porphyritico, quatuor palmorum deducta prorsum æqualitate, ac duum ex adverso, quatuor columnis bipedalibus insignita operosissimo marmore circumspecta tam æterni quam sacrati nominis. Quæ nunc in medio sacrarii cernitur, non tamen ut olim cinta foeliciter, prominetque paulo minus dupla cubitali mensura* » (2).

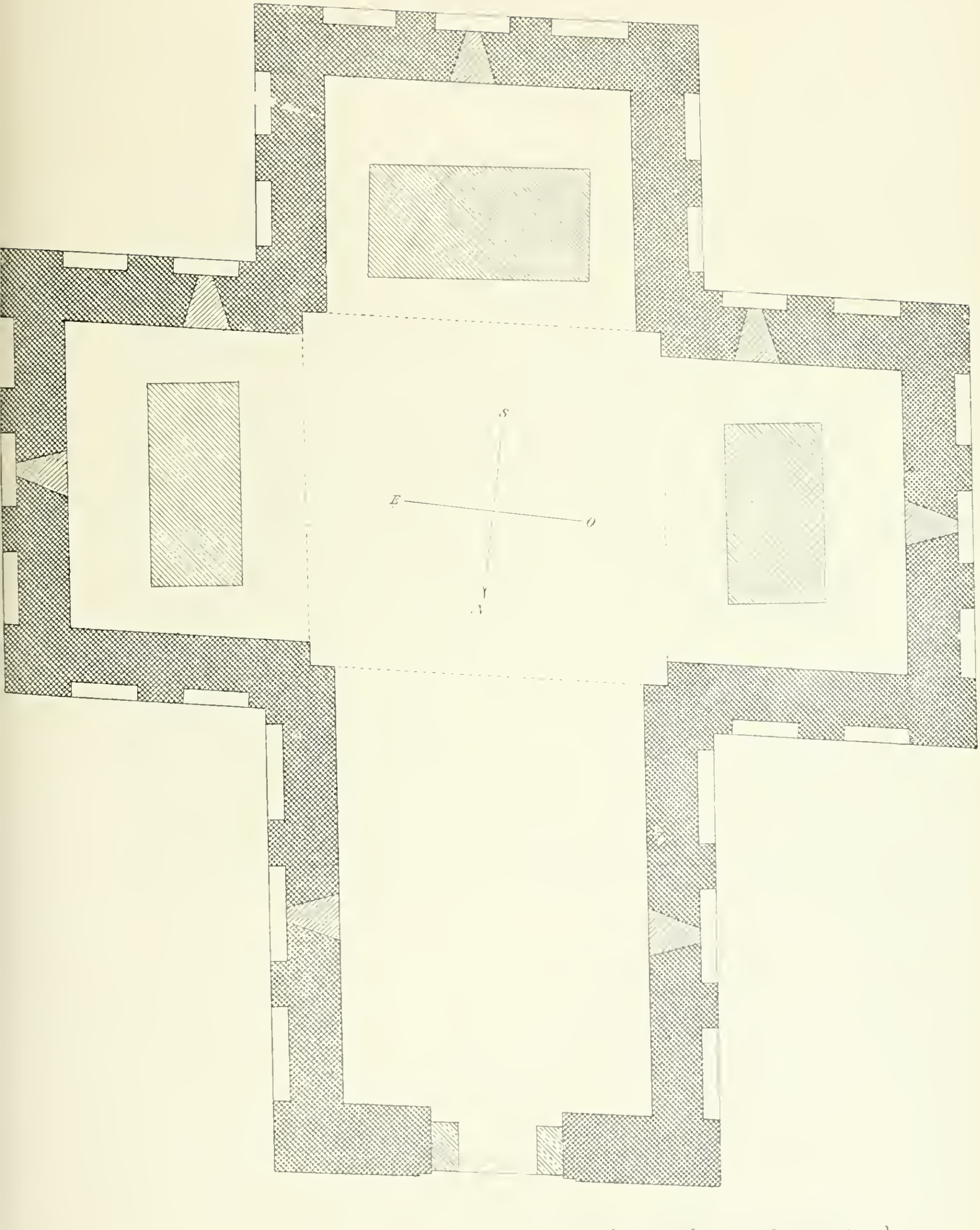
Che l'altare così descritto dal Ferretti fosse sempre quello che aveva veduto l'Agnello è da ritenere. Però non sappiamo se altre trasformazioni seguissero a ciò che il Ferretti vide. L'Alberti, il Tomai, Serafino Pasolini ed altri si limitano a ricordare un altare, senza descriverlo.

Eccoci così al 1706.

In antico l'altare della chiesa di S. Vitale era formato da una lastra famosissima di alabastro, sorretta da cinque colonnette di verde antico e da tre

(1) Cabrol e Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fasc. XXVIII (Parigi, 1912); col. 1409-1413, alla parola *Chœur*.

(2) *Gallæ Placidiæ Augustæ vita*, cit.



(Disegno di Gaetan Ferri.

Fig. 16. Pianta del sepolcro di Galla Placidia.

plutei pure d'alabastro. Ebbene: tali plutei prima del 1433 (1) vennero levati dal loro posto e con essi fu formato l'altare che rimase nella stessa chiesa, nel presunto luogo di martirio del santo titolare, sino a quando Giovanni Toschini ricevette l'incarico di fare un nuovo e macchinoso altare del santo (2).

Messo così, nell'anno 1700, fuor d'uso, l'altarino di S. Vitale dai tre plutei d'alabastro, fu portato nel mausoleo di Galla Placidia e sostituito al precedente.

Il Fiandrini scrive: « Il prezioso altare d'alabastro che si vede, era prima nella chiesa di S. Vitale » (3). Dopo di lui Francesco Beltrami (4) e Antonio Tarlazzi (5) dànno la stessa notizia sbagliando solo sulla designazione del posto dove prima si trovava; perocchè indicavano il presbiterio, anzichè il nicchione del santo.

Il Beltrami aggiunge che il trasporto avvenne al principio del sec. XVIII; e noi possiamo precisare l'anno, trovando nell'ottobre del 1706 registrati tre scudi a Domenico Toschini, fratello del ricordato Giovanni, per comporre, nel mausoleo di Galla Placidia, il nuovo altare (6). Finalmente nel 1898 i tre plutei di alabastro furono da noi levati e rimessi a posto nella ricomposizione dell'altar maggiore di S. Vitale.

Il Toschini aveva messo insieme il nuovo altare del mausoleo, formando un piano, alto un solo scalino da terra; su questo mettendo verticalmente i tre alabastri e ricoprendoli d'una grossa mensa di legno in cui era incastrata la pietra sacra e sovrapposto un gradino di marmo, per la croce, i candelieri e le tabelle, una delle quali conteneva un pezzo di pergamena con la storia di Galla Placidia (fig. 17) (7). Nell'interno dell'altare, aveva poi, con senno, piantato quattro colonnette di rosso veronese, perchè la mensa, con tutto ciò che le stava sopra, non gravasse sui fragili alabastri sino a spezzarli.

X.

Tommaso Tomai scrive: « Vicino a detto tempio (S. Vitale) vi è una piccola chiesa dedicata a Santo Gervasio et Protasio martiri, et figliuoli di Santo Vitale, che è tutta lavorata alla musaica, di figure bellissime, le quali misteriosamente si guardano l'una e l'altra accennando con le mani, dove già era sepolto un gran thesoro, che da uno che conversava in detto monasterio, fu trovato, e levato di quel luogo, e portato via, ove non fu più veduto d'alcuno; vero è che nel partire, ch'egli fece non havendo commodità di levar tutto il thesoro,

(1) Traversari, *Hodoeporicon* (Firenze, 1681), p. 50.

(2) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 600, c. 107 verso. Cfr. C. Ricci, *L'altar maggiore e l'altare del santo in S. Vitale* nella *Felix Ravenna*, fasc. 11 (Ravenna, 1913).

(3) *Annali Ravennati*, III, 137.

(4) *Il forestiere istruito*, ecc., 154.

(5) *Memorie sacre*, p. 375.

(6) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, 1121, c. 32. « Pagati scudi 3 a Dom. Toschini scarpellino sua concordata mercede per haver fatto l'altare nuovo, e sua scalinata nella chiesa di S. Nazaro e Celso detta di Galla Placidia ». Lo scalino era fatto di pezzi di *lavabo* d'arenaria umilissima. L'Uccellini (*Dizionario cit.*, pag. 322) sbaglia dicendo quest'altare costrutto nel 1774!

(7) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, 1121, c. 32. « Tavoletta e sua iscrizione con fiorami e l'istoria di Galla Placidia ». Nel novembre del 1739 si dava notizia dell'*ornamento* « di due cartelle della descrizione di detta chiesetta ». Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, 1131, c. 251. Serafino Barozzi e Leonardo Orioli presero la mensa di legno per una quarta lastra d'alabastro. Barozzi, *Pianta e spaccato della celebre chiesa di S. Vitale di Ravenna* (Bologna, 1782), p. 8; Orioli, *Descrizione storica di Ravenna* (Ravenna, 1831), p. 9.

gli venne lasciato alcune piastre d'oro di valore di quattro scudi l'una, che furono poi tutte ritrovate da Monaci di detto Monastero, quali parimenti ritrovarono nello stesso luogo un'arca di marmo, chiusa, et di assai buona grandezza, la quale per havere il coperchio molto grave, colui che haveva tolto il thesoro, da sè stesso non puotè scuoprire: onde essi poi, chiamati alcuni hortolani et circonvicini, la fecero aprire, et la ritrovorono piena di molte cassette d'ala-



Fot. Ricci.

Fig. 17. Sepolcro di Galla Placidia. – Altare d'alabastro statovi dal 1706 al 1898.

bastro, et altre di argento, con li loro coperchi, alcune intagliate, et altre semplici, alcune di longhezza di un braccio, altre di mezo, et alcune di due palmi, che furono tutte aperte, et ritrovate piene di santissime reliqu e, accompagnate, con molte pietre preziose et gioie di non poco valore: et di queste cassette, se ne ritrovano anco oggidì nel Monasterio di S. Vitale in diversi luoghi come anco l'arca grande con queste lettere segnate H · M · E · L · S · H · N · S · che non vogliono altro significare se non questo, cioè: *Hoc Monumentum et locum sepulcri heredi non sequuntur*. Questa con molte altre cose degne, mi furono mostrate dal Reverendo Padre Don Vitale Ferrari da Verona, professo di questo Monastero, huomo di varie et belle lettere, et molto intendente dell'antiche et moderne historie. Simigliantemente si trovano molte delle sudette Reliquie nel

prefato Monastero, per causa delle quali il giorno degl'Innocenti si fa una solennissima festa, dove concorre tutta la nostra Città. Ma, per ritornare al ragionamento nostro, dico, che subito che si scopersero dette Cassette, quelli che videro tanto splendore, di tante preziose pietre, restando ammirati cominciorno a gridare *thesoro, thesoro*, dove in un momento si sparse velocissima più d'ogni altra cosa, per tutta la Città, et in altre questa gran nova fu portata alli magnifici et Signori Rettori di essa, quali venuti senza punto indugiare a questo luoco, secondo il solito costume et modo de Principi, posero le mani sopra detto thesoro, et, tráttene fuori tutte le pietre preziose, le mandorno all'Illustrissima Signoria a Venetia, delle quali secondo c'hanno detto alcuni, quelli Signori ornorono di quelle pietre la Pala di San Marco, et anco buona parte di quelle più belle et rare riposero nel loro thesoro, che sogliono mostrare al Popolo, la vigilia dell'Assensione del Signor nostro et anco il giorno di San Marco. Havendo però lasciato quelli Signori alla Reverenda Abatia di San Vitale, come patrona del detto oratorio, tutte quelle reliquie de Santi, che ivi ritrovorno, insieme con alcuni vasetti d'argento et anco alquante pietre belle, delle quali, que' Reverendi Monaci fecero fare una bella Mitra, nella quale posero tutte quelle pietre preciose per ornamento, la quale anco hoggidì è tenuta delle belle et rare cose che sia nella nostra Città (1) ».

Non sappiamo se tale racconto corrisponda in tutto al vero. Forse in esso è trascorso un po' di quell'enfasi e di quell'esaltazione che accompagna sempre simili rinvenimenti; ma i particolari sono troppo precisi e i richiami a persone troppo espliciti, perchè intorno alla sua sostanza sia da dubitare. E rispetto al tempo, sia per gli accenni a informazioni dirette (ciò che dimostra il fatto allora abbastanza recente), sia perchè i Rettori di Ravenna mandarono « tutte le pietre preziose all'Illustrissima Signoria a Venetia », noi pensiamo che debba riferirsi agli anni 1527-1530, nei quali Ravenna fu di nuovo sotto il dominio di Venezia.

Nel tesoro di S. Marco si trovano tuttora alcuni vasi d'alabastro e vasetti d'agata e d'onice che potrebbero anche derivare da quella scoperta, ma il Tomai precisa che le cose più rare inviate là furono pietre preziose, le quali in gran parte servirono ad ornare la Pala di S. Marco. Questa, in effetto, tempestata di gemme e con molte lacune in passato ed ora, fu a diverse riprese ristaurata, e arricchita, al quale scopo la Signoria Veneziana faceva come incetta, avendo ridotto il suo Tesoro a qualcosa di simile a un Monte di Pietà. E non è senza importanza per noi apprendere dalle iscrizioni, appese alle pareti del luogo dove è custodito il Tesoro, il ricordo di lavori di riattamento e di riordinamento di tutto, fatti sotto il dogato di Andrea Gritti, precisamente nel 1530 (2).

Nè ci mancano notizie delle pietre preziose e dei cammei antichi che fregiavano la mitra, ricordata dal Tomai, e altre tre, pur di San Vitale, durate sino ai moti della rivoluzione francese, nel qual tempo quello che non fu portato via dai rivoluzionari, fu portato via dai monaci!

Il Padre Paolo Maria Paciaudi, nel 1749, scriveva: « *Exstant in Sacrario S. Vitalis mitrae aliquot gemmis antiquis ornatæ, quas solent paullo attentius contemplari, qui iter habentes vetera monumenta lustrare delectantur. Gemmas omnes describere nec est opus, nec vacat. Unam tantumodo proderit sub aspectum*

(1) *Hist. di Rav.*, pp. 23–26.

(2) Antonio Pasini, *Il tesoro di S. Marco in Venezia* (Venezia, 1887), pp. 10, 11 e 141.

subiicere et explicare » ; e questa (fig. 19) era il cammeo rappresentante una mano e un motto greco esprimente *Memento mei* » (1).

Appena dieci anni dopo Giuseppe Garampi soggiungeva: « Alcuni cammei ho osservati in una antica mitra del monastero di S. Vitale di Ravenna (2) ». E con maggiori particolari Francesco Beltrami, ristampando nel 1791 il suo *Forestiere istruito*, ricordava ancora nella sagrestia di San Vitale, fra gli altri arredi, quella magnifica mitra col fondo rosso e ricami d'oro: « Essa è antica, aggiungeva, ed è forse quella di cui fa menzione il Tomai... Vedesi fornita di diciotto cammei antichi, fra i quali si distinguono un Ercole colle spoglie del leone in agata orientale assai diafana, e un Febo su di un cocchio tirato da quattro cavalli, due rossi e due bianchi. Sono però degni di osservazione

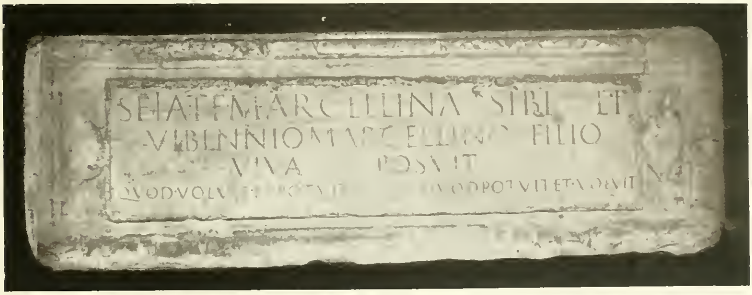


Fig. 18. — *Cesena*, Madonna del Monte. — Sarcofago creduto di san Mauro.

anche gli altri, esprimenti diverse figure d'uomini e di animali molto pregevoli. La stessa mitra è guernita di sedici altre pietre parte incise e parte brillantate. » (3)

Ma, come abbiam visto, altre gemme antiche, derivate certo dallo stesso tesoro, erano state messe in altre tre mitre. Così infatti scrive lo stesso Beltrami: « La prima che è di tela d'argento ha dieci pietre grandi di lapislazzolo incise di teste e figure; cinque pietre minori con plasmi di smeraldo; un opalo in mezzo da ogni parte, e il rimanente delle gemme, sino al numero di sessanta comprese le indicate, sono corniole, agate, diaspri e amatiste, tutte figurate (4). La seconda mitra è di tela d'oro e va adorna con due occhi di gatta orientali, di un vago cammeo in niccolo nel mezzo della parte davanti e di altri cammei e corniole al numero di venti, parte antiche e parte moderne. La terza mitra, che è parimente di tela d'oro, ha otto cammei in niccolo orientale, nove corniole ed altre nove gemme non incise. » (5)

(1) *De veteri Christi Crucifixi Signo et antiquis Crucibus quae Ravennae sunt*, nelle *Symbolae litterariae di* Anton Francesco Gori, vol. III (Firenze, 1749), p. 240.

(2) *Illustrazione di un antico sigillo della Garfagnana* (Roma, 1759), p. 85, n. 1.

(3) *Op. cit.*, pp. 128-129. — Nel libro 1907 (c. 27 recto) dell'Archivio di S. Vitale, ora nell'Arch. Stor. Rav., si trova ricordo d'una spesa, fatta nel gennaio 1635: « in armelino e seta carmesina per accomodare la mitra preziosa ».

(4) Nel libro, già citato, dell'Arch. di S. Vitale (a c. 127 verso) si ha ricordo, al marzo del 1657, di una spesa sostenuta dal Monastero « per il ricamo della mitra bianca preziosa » e « per pietre e legatura d'argento » aggiunte dall'orefice.

(5) *Op. cit.*, p. 128.

Appena sei anni dopo tutto spariva; ma intanto il ricordo del tesoro rinvenuto richiama la nostra mente all'uso antico di seppellire le persone cospicue con le loro cose più preziose e rafforza la tradizione, per non dire il fatto, esser quel monumento un sepolcro imperiale.

CORRADO RICCI.

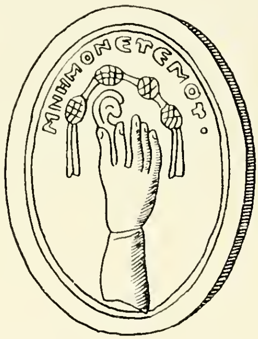


Fig. 19.

DAI CONTI DI DOMENICO FONTANA. (1585-1588).

L'Archivio di Stato di Roma contiene dei veri tesori per la storia dell'arte e della coltura dei secoli passati. I lavori di adattamento, di concentramento eseguiti dall'attuale direttore Ovidi, con l'aggiunta di una sala contenente l'archivio Camerale — un esempio che dimostra come un Archivio possa essere ordinato con senso estetico — vi hanno facilitato di molto gli studi. Le opere e gli articoli di Ehrle, Muñoz, Ozzola, Giovannoni, Lanciani, Pollak, Svobotka, ne hanno dimostrato il valore speciale per il periodo in cui maggiormente fiorirono l'arte e la vita romana, e non è da meravigliarsi, che tali studi, guidati da uno spirito moderno di assiduità e di esattezza, siano di tanto profitto per la scienza, dacchè questo Archivio per date serie di documenti pare fatto per lo studioso paziente e accorto. Per certe parti dell'amministrazione pontificia la serie de' volumi continua con la precisione d'un meccanismo perfezionato per dei secoli interi. Per qualche periodo i differenti rami di quella stessa amministrazione corrono in linee parallele. Per alcuni monumenti viene offerta l'occasione di riunire sul tavolo dello studioso l'intera massa di conti che vi si riferiscono. Dalle colonne calligrafate dei libri principali, come dalle filze di note dei capomastri, dal latino spesso pesante dei mandati e dal dialetto romanesco che ogni tanto fa capolino, inaspettato, sorge quel mondo affascinante degli uomini, che hanno fatto anche la loro *Roma dopo il Rinascimento*.

Le cifre, con tutto il buon senso dell'aritmetica, accentuato da qualche osservazione secca di un revisore de' conti, ci mostrano gli architetti alle prese con il congegno poco fantastico o artistico delle finanze. Trascinato dalla vertigine di poter eseguire in marmo e travertino delle opere di architettura, che faranno sbalordire non solo i romani, ma tutta l'Europa colta del tempo, l'architetto, che riuniva in sè anche l' « impresa », si butta nell'impresa ideale del monumento. Il suo sguardo abbraccia monti da scavare, foreste da devastare, antichità da spogliare; egli attira nel suo studio i collaboratori e viene rivestito di una specie di dittatura, d'accordo con le autorità civili, per governare la mano d'opera e i materiali edilizi da importare in città. Mentre egli sviluppa le sue idee nella realtà delle forme monumentali, dimentica pian piano di tener d'occhio quella fredda macchina dell'amministrazione finanziaria che dovrebbe essere la sua coscienza non d'artista, ma di uomo d'affari. Verrà il giorno che la folla rimarrà presa d'ammirazione per una nuova prospettiva, per una grandiosa facciata, mentre il povero architetto, l'autore rimarrà a disperarsi con i conti!

Domenico Fontana è una delle personalità spiccate nel secondo periodo di attività edilizia dopo i tempi classici del Rinascimento. Sotto Gregorio XIII egli è ancora semplice capomastro, in servizio del cardinale Montalto Peretti. Appena il cardinale è salito al potere, il Fontana e il papa Sisto Quinto inaugu-

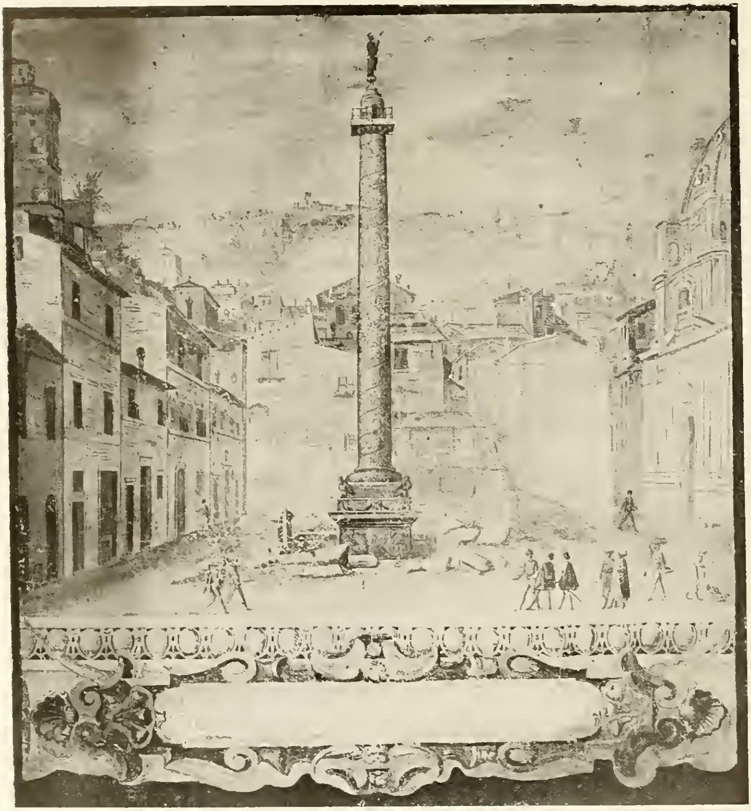


Fig. 1. — Il Foro Traiano.
Affresco già esistente nella villa Montalto, ora nel palazzo Massimo alle Terme.

rano quel periodo, molto più ricco in opere monumentali, che il pontificato del papa di casa Boncompagni: il periodo che ha stabilito in immortali linee la fisionomia di Roma (1).

In questo articolo ho riunito diverse note ed alcuni estratti, desunti, in occasione di un mio studio, dai conti del Fontana. Li ho scelti in modo che possano mettere in evidenza il valore del materiale archivistico dell'Archivio

(1) Nuovissimo il lavoro del Balzani su Sisto Quinto; nella serie dei *Profili*. Un altro libro recente: I. A. F. Orbaan, *Sixtine*, Rome, London, New-York, 1911.

di Stato per un periodo della storia artistica e della coltura di Roma, che comincia ad essere studiato con amore e con metodo.

Come illustrazione sono grato di poter dare sei degli affreschi che adornano il salone dell'Istituto Massimo alle Terme, per gentile condiscendenza del



Fig. 2. — Piazza di S. Giovanni in Laterano.
Affresco già esistente nella villa Montalto, ora nel Palazzo Massimo alle Terme.

padre Grossi Gondi, archeologo, noto anche per un libro pieno di belle notizie sul periodo Gregoriano, e professore nel liceo dell'Istituto.

Gli affreschi erano la parte più importante — secondo ci informa il libro del padre Massimo — di un fregio decorativo della villa Montalto ora sparita. Intorno alla gran sala di quella villa di Sisto Quinto correva il fregio, contenente, riprodotte in diversi compartimenti, le opere più importanti fatte eseguire dal papa Peretti, come ne troviamo altre in grande quantità e con più particolari nella biblioteca Vaticana e nel palazzo Lateranense, e come si potrebbero forse ritrovare nella casa del Fontana stesso in un vicolo di Borgo.

Quando la villa dovette cedere il posto alla stazione ferroviaria di Roma e al quartiere sorto fra la stazione stessa e Santa Maria Maggiore, la parte importante della decorazione venne conservata e trasportata all'Istituto, eretto dall'ultimo proprietario della villa.

Gli affreschi, della scuola o piuttosto dell' « impresa » di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia, la firma più in voga nel tempo di Sisto Quinto e che continuava gli affari anche dopo, con le iscrizioni in latino di un poeta del tempo, Guglielmo Bianco, offrono esempi caratteristici dell'epoca Sistina. Vi troviamo espresse le idee fondamentali del breve e sì grande pontificato: la trasformazione dei monumenti pagani in piedistalli di simboli della fede; le colonne, gli obelischi ornati della croce e delle statue degli apostoli; vi troviamo anche un segno della cura che il papa aveva dell'utilità pubblica, nella riproduzione di quel « lavatore » presso Santa Susanna, che fu abolito sotto Clemente ottavo a richiesta delle monache ivi vicine, a causa del vociò delle frequentatrici ciarliere. — E vi appariscono del pari le opere, rimaste per lungo tempo incomplete, che Sisto Quinto bramava finire, come la cupola di San Pietro, anche se la facciata qui è rimasta fra i pii voti. Poi, importante per l'epoca che si inizia con Sisto Quinto, è riflessa negli affreschi la meraviglia del pubblico spettatore: popolani, ecclesiastici, nobili, financo orientali, la controprova insomma dell' « effetto » ricercato nell'arte religiosa.

Finora gli affreschi non erano stati riprodotti, ad eccezione di qualcheduno di piccolo formato in una pubblicazione giubilare dell'Istituto Massimo. Meritano di entrare nel vasto ciclo degli studi topografici, fatti sulle « vedute di Roma » che per merito di Huelsen, Lanciani, Ashby, Egger, Hermanin, Ehrle, Bartoli, Borgatti, hanno preso sì grande sviluppo nell'ultimo decennio.

Ciò premesso, pubblico senz'altro i documenti e gli estratti dei quali sopra ho fatto cenno:

Roma, Archivio di Stato.
(sulla copertina)
Conti del cavalier Domenico Fontana, architetto di Nostro Signore. Da *24 d'agosto 1585* per tutto *25 di settembre 1587*.
(sulla prima pagina)
Libro primo. — Del cavalier Fontana, architetto di Nostro Signore.

Il volume comincia con una lunga serie di pagamenti ben particolareggiati per lavori di muratura nelle cucine, nelle stalle della guardia Svizzera etc., lavori senza grande importanza, ma continuamente necessari in un vasto edifizio quale già era diventato il palazzo Vaticano.

La terminologia dell'antico capo-mastro di cardinal Peretti, divenuto l'architetto primario di Papa Peretti, è interessante; sono le voci professionali, che ancora esistono: « la canna del camino; tramezzo di mattoni in cortello; sciaquatori; i branchi della scala; l'imbusulato; la capa (*sic*) del camino ».

Una indicazione che avrebbe forse valore per la topografia interna dei palazzi Apostolici:

Fol. 8. *1585 settembre 12.* Matonato nel vano di una porta ne la scala di Costantino, dove stano li palafarnieri.

A [Fol. 87.] cominciano i conti dei lavori al palazzo di Montecavallo; la data (*12 settembre*) 1586 è certamente erronea e pare cambiata. Si deve leggere: *1585*.

Prima di tutto il Fontana prepara i quartieri per i soldati pontifici nella vicinanza del palazzo e le stalle per i cavalli: « in Capo le Case per li cavali

legieri » e: « a la casa de li Panzani a preso il marchese de Riano » e da un certo: « Vincenzo Calvi a la fontana di Trevi » come anche: « in la stala di l'ostaria a la fontana de Treve », sempre con: « colone » e: « mangiatore ».

Dopo questa breve escursione si ritorna al palazzo Vaticano, dove egli ha delle riparazioni da fare, rese necessarie dal Conclave e un:

Fol. 9*v*. Muro di matonato in cortello al piano, dove è fatto il primo cangielo, dove era guasta la scala, che viene de Bel Vedere...

[Fol. 10.] Fa menzione di una piccola stalla accanto: « la tore di lanternone » e chiude con muratura una finestra e una porta nella biblioteca. Nello stesso tempo egli prepara del lavoro in piazza de' Termini, dove lui, o piuttosto il suo fratello Giovanni Fontana, l'ingegno idraulico della famiglia, porterà l'Acqua Felice:

Muro de li doij pezi, fatto ne la piaza di Termine, che portano l'aqua della piaza ne le chiaviche antiche...

Mi pare che si possano riconoscere in queste: « chiaviche antiche » certi condotti delle Terme Diocleziane, ancora servibili alla fine del secolo decimosesto.

Ma questo non è altro che un piccolo intermezzo, causato forse da una stagione di pioggie; il palazzo Vaticano riprende tutta la sua attenzione ed egli continua ivi l'esercizio della propria professione con la sua nota attività. Pare che a questa energia non abbiano sempre corrisposto i manuali al suo servizio:

Fol. 11. Per 4 giornate di manuali a spazar via la Rena (= l'arena) a la logia a la Bologna,

un lavoro d'una durata esagerata, ch' egli paga con 80 bajocchi.

Nella stessa pagina troviamo questa notizia, che riguarda un monumento allora negletto:

Per haver meso canchanettj numero 50 con il gieso in la galaria et a la vigna di papa Giulio: scudo uno,

e quest'altra per la topografia apud Sanctum Petrum:

Per haver fatto doij pezi di condutto fuora del portone, dove si va a la Panataria, che porta via l'aqua de le stantie;

mentre qui appresso si parla della casa che il cardinal Montalto occupava prima di salire al trono pontificio:

Per haver rialzatto il fogolar della cuzina alla casa de la Illustrissima Signoria a Pasquino.

I lavori relativi alla cappella Paolina sono segnati in questi conti con il lapis colorato d'uno studioso, che non si peritò di lasciare in moltissimi volumi dell'Archivio di Stato queste traccie delle sue ricerche. Si può più facilmente indovinare il nome di questo indagatore che rintracciare nelle sue numerose opere, piuttosto confuse, il documento da lui almeno indicato. Siccome però questi segni sono molto irregolari, vale a dire spuntati in certi volumi e in altri per un dato soggetto fatti a casaccio, mi pare opportuno di dare il contenuto anche di quelli contrasegnati, ogni volta che abbiano qualche valore.

Fol. 11*v*. Per haver piantato 4 arcaregie in la capela Pavolina a l'altar per tenir suso li ponti per fornir di dipingiere..... con havere levato via il Dio Padre et la cupola et il ponte tornato a disfar et levato li angeli di stucho et portato li profetta in la monitione in cima di Belvedere.....

Sul modello della statua di san Paolo, posto in cima alla colonna Traiana, troviamo i seguenti particolari interessanti, che indicano come fu fatto proprio in quel posto elevato;

Per haver fatto il ponte sopra la colona Troiana per far il modelo d'il santo Paulo; e erano 4 piani de ponti l'uno sopra l'altro, fatto a modo di castelo con 4 antene in piedi e suoi

arcaregie a traverso ben legate et inciodatte et una arcaregia per anima adrizata in mezo al santo Paulo et fatoli far uno piedestalo de legno, alto palmi 7, largo palmi 12, con haver tirato suso la careta (= creta) e aqua per far detto santo et fattoli fare certe maschare nel piedestallo et fodrato tutto detto pedestalo de canevazo intorno; in tutto: scudi 55.

Si riconosce la fine di un lavoro lasciato dal pontificato precedente nel saldo seguente:

Fol. 12. Per haver disfatto li ponti et portato li legni abaso nel cortile e sotto le logie, che erano ne la sala di Constantino, che serviva a li pittori: scudi 35.

Incontriamo a [Fol. 13] la firma autografa del Fontana; continuano poi regolarmente i conti per riparazioni fatte nelle camere e appartamenti di quelli ch' habitano nel palazzo Vaticano. Potrebbero interessare chi volesse fare uno studio della « famiglia » di Sisto Quinto al principio del pontificato.

Siamo in pieno inverno — il *21 gennaio* del *1586* — e da per tutto si chiama maestro Fontana per mettere in ordine i camini o per fare posto accanto ai focolari nelle cucine per riscaldare le vivande. Poi deve aprire delle porte nei muri o chiudere con mattoni vani di finestre. Tutto quel piccolo mondo è ancora occupato ad annidarsi bene nel vasto palazzo, perfino il cuoco che vuole un posticino per sè:

Fol. 19. Muro di un tramezo che fa la stanzia, dove dorme il cuoco.....

Le innovazioni comprendono anche condotti di scarico e impianti sanitari, talmente numerosi, da far credere che fin' allora esistessero condizioni medievali.

Le indicazioni sono orientate sopra tutto sul: « Belvedere », « la Bologna » e « il Teatro », il cortile del Bramante, dove Fontana comincia con piccoli lavori, probabilmente non indovinando la grande opera, la Biblioteca Vaticana che ivi sarebbe il suo:

Fol. 20v. Per 2 montarelli di terra ne li cantoni del Teatro a canto le scale del giardino...
Per la levatura del monte de terra nel mezzo del Teatro...

A [Fol. 21] si fa menzione del: « giardino de semplice », il campo d'azione dell'erudito Mercati, museografo.

Intanto il rigido inverno rende necessarie delle riparazioni ai tetti:

Fol. 22. Per haver raconcio et acomodatto tutti li tetti del Palazzo per ogni locho, dove faceva bisogno da poi che vene la neve et le gran gelatte, che faceva crepare et rompere una gran quantità de tevole, che per detto accomodamento sensene (= se ne sono) mese in tutto in detti luchi migliara numero 2 et 100 tevole; montano: scudi 42.

(Continua). I. A. F. Orbaan.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

RAVENNA. — Museo Nazionale. — Il prof. Gaetano Nave, architetto in missione presso la R. Soprintendenza dei monumenti e degli scavi in Tripolitania, ha donato al Museo nazionale di Ravenna: 1° un acquarello del Barbiani, progettante il « fregio delle camere superiori al terzo piano del palazzo Spreti in Ravenna »; 2° un disegno a seppia di un doppio progetto d'altare settecentesco di anonimo; 3° un acquerello a chiaroscuro, « disegno del nuovo altare di s. Domenico costruito nella chiesa dei PP. Domenicani di Ravenna, l'anno 1794, da P. Benedetto Fiandrini, bolognese monaco, Camillo Morigia architetto ravennate, Carlo Capponi da Chiozza marmorino ».

Museo Nazionale di Napoli. — Il dott. Gaspare Oliverio ha donato al Museo Nazionale di Napoli uno statere di *Aegina*, del VII secolo, del più grande interesse, e un bronzo di *Pergamum*, del III secolo, anch'esso raro, arricchendo il medagliere di due preziose monete che non vi erano rappresentate.

MONUMENTI.

LIGURIA.

SAVONA. — Duomo. — Per opera della Ven. Masseria si stanno facendo nel Duomo di Savona importanti lavori di restauro degli attuali chiostri, avanzi, in parte, degli antichi del vetusto convento di S. Francesco.

Nell'opera di ricostruzione vennero in luce antichissime epigrafi funerarie, ornati e due freschi ad essi sovrapposti. Forse altri ornati potranno essere posti in luce in seguito.

Le lapidi appartengono ai sec. XIV, XV e XVI e van riferite alle famiglie: Della Rovere, Zocco, Massa, Pavese, Marchetto, Nobili, Becalla, Natarella, Carosio.

Sono tra le prime famiglie divenute ricchissime nelle navigazioni e nei traffici in tutto il bacino del Mediterraneo.

Restano alcune lapidi abrase, altre ancor ricoperte di calce.

Circa i freschi non è ancor dato esprimere un giudizio definitivo. Tra essi però e quello del Robestello, più noto sotto il nome di « Madonna della Colonna », corrono attinenze di stile e di colorito. In questo caso sarebbero tra i freschi più antichi che rimangono a Savona.

ITALIA MERIDIONALE.

NAPOLI. — I restauri di San Lorenzo Maggiore. — I restauri di San Lorenzo Maggiore in Napoli sono lucidamente illustrati in una relazione contenuta nel fascicolo di settembre di *Neapolis*, la nuova rivista di archeologia, epigrafia e numismatica che con questo secondo mantiene magnificamente le buone promesse fatte col primo fascicolo. In questa relazione A. Filangieri di Candida, dopo aver fatto la storia del monumento che è il più bell'esempio di architettura gotica che si abbia nell'Italia Meridionale, assegnandone la fondazione a Carlo I d'Angiò e congetturando che ne potesse essere l'architetto Pierre d'Angircourt; dopo averne fatta una descrizione minuta intravedendo quasi attraverso ai rattazzonamenti barocchi le audaci ed eleganti forme primitive, fa la storia dei restauri del tempio, del quale si sta attualmente ripristinando il magnifico coro, coll'ambulacro che lo circonda e le cappelle che s'aprono come tanti raggi sull'ambulacro. Già dal 1882 la Commissione Municipale per la conservazione dei monumenti aveva proposto il restauro di tutta quanta la chiesa; ma le difficoltà sorte, i pericoli minaccianti concessero soltanto il restauro modello di una cappella dell'ambulacro e un saggio di ripristino dell'intonaco con decorazione policroma (1883); lo scoprimento dei dipinti murali superstiti che ancora conservano l'intonaco (1885); il restauro senza intonaco e senza pittura di altre due cappelle, la cui ossatura antica trovavasi totalmente celata dalla decorazione barocca. Ma la Commissione, dopo qualche anno, dette incarico all'architetto Ludovico Romano dell'Ufficio Tecnico Comunale di presentare un disegno di restauro di tutto quanto il coro, disegno, che approvato nel 1907 dal Ministero, fu posto quasi subito in esecuzione, sì che ora già può dirsi condotto a buon punto. Di fatto si sono ripristinate tutte le cappelle a raggio del Coro, riaprendovi i finestroni; si è liberato completamente l'ambulacro, scoprendone le volte a crociera; si è quasi del tutto sgombrato il coro, rimettendo alla vista le volte che ad una

arditezza sorprendente uniscono una eleganza mirabile, facendolo comunicare tutto attorno con l'ambulacro, illuminandolo novamente coi primitivi finestroni trifori e bifori. Anche nel transetto si è atteso a mettere in luce quanto più era possibile, a cominciare dal bellissimo prospetto in cui s'aprono l'altissimo arco che introduce al coro, e quelli minori che conducono all'ambulacro. E tutto questo si è fatto removendo tutto ciò che fosse inutile superfetazione e lasciando invece a posto i monumenti marmorei, di qualunque epoca fossero, purchè completi e di riconosciuta importanza; e rafforzando e risarcendo pilastri ed archi caricati soverchiamente o scarniti barbaramente per applicarvi le decorazioni barocche. Anche se non sarà possibile il restauro di tutto il tempio, manomesso in special modo nel transetto e nella navata, tra non molto però ci sarà dato rivedere il prospetto del transetto, il coro e tutta l'abside con l'ambulacro e le cappelle a raggio, quali le vide Giovanni Boccaccio allorchè v'ammirò Fiammetta « ed ebbe parole d'elogio per quel tempio, che, colle sue suggestive architetture, colle prospettive ingegnose, con le istorie pie così vivacemente narrate sulle sue mura da artisti soavissimi, doveva formare uno sfondo impareggiabile alla giovane figura della principessa Maria, le cui seduzioni il gentile poeta dovea così profondamente risentire, nel fascino del cielo di Napoli ».

SARDEGNA.

Scavi di un tempio nuragico presso Sardara. — A quattro chilometri da Sardara, nella provincia di Cagliari, dove è una piccola chiesa dedicata a s. Anastasia, è stato scoperto un tempio nuragico a pozzo, del tipo di quello di Serri, ma assai più grande e di conservazione migliore, con elementi decorativi ed architettonici molto interessanti.

Il tempio sorge attorno ad una fonte termale, chiamata *funtana de is dolus*; è a cupola sotterranea con atrio, dove era l'altare con le tavole di offerta e con una fonte a pozzo di squisita fattura, per la raccolta delle offerte. Questo pozzo ha dato una bella serie di ceramiche così semplici come decorate, veramente insigne per varietà di tipi, ed importante per la classificazione delle suppellettili e della civiltà nuragica.

Dietro al tempio erano le abitazioni per i sacerdoti ed una specie di portico per i pellegrini.

Gli elementi costruttivi e decorativi del tempio sono della massima importanza, rivelando essi elementi comuni dell'antichissima architettura protoegizia, minoica, asianica. La presenza delle immagini della divinità venerata, dei simboli e delle offerte votive, rivela il carattere della divinità protosarda e i concetti fondamentali del culto e del rito della gente sarda primitiva. Il culto della divinità dalle parvenze tauriformi, comune alle genti mediterranee, si rivela nel modo più chiaro nel tempio di Sardara, accanto al culto di una divinità femminile, a cui venivano fatte le offerte e i voti.

Lo scavo poi eseguito a breve distanza da Sardara, sul colle detto *Ortu Commidu*, mise in luce un recinto nuragico fortificato, con profondo pozzo e con una serie di fornaci per la fusione dei minerali, le quali forniscono molta luce sulla tecnica dell'antica metallurgia nuragica.

VARIE.

Chiusura del Gabinetto delle stampe del British Museum. — Il Gabinetto delle stampe del British Museum si è chiuso il 6 settembre per il trasporto delle collezioni in nuovi ambienti, che saranno inaugurati durante l'anno 1914.

Il Direttore della Sezione comunica che è dispiacente di non poter corrispondere, come d'uso, alle domande che gli venissero fatte relativamente alle suddette collezioni, perchè esse, per la maggior parte, rimarranno per parecchi mesi inaccessibili agli stessi funzionari del Museo.

CONCORSI

A termini del R. Decreto 9 maggio 1909, n. 373, è bandito il concorso ad un posto di alunno della R. Scuola italiana di Archeologia in Atene, per il semestre 1° gennaio-30 giugno 1914, con l'assegno di L. 1500.

Il termine per presentare le domande di ammissione è fissato a tutto il 15 dicembre 1913.

Le domande stesse dovranno essere redatte su carta bollata da L. 1,20 ed essere indirizzate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti).

Gli aspiranti dovranno produrre il certificato di cittadinanza italiana con la indicazione precisa del domicilio, e la laurea in lettere, conseguita in una Università del Regno.

Il candidato potrà pure unire quelle pubblicazioni e quei titoli di studio che servissero a documentare la sua preparazione.

Le prove orali e scritte del concorso verteranno, a scelta del candidato, sopra la storia dell'arte classica o le antichità Greche o le antichità Romane.

Con particolare avviso verrà destinato il giorno in cui gli esami avranno luogo e la sede di essi.

Roma, novembre 1913.

Il Ministro
CREDARO.

NECROLOGIA.

ALFONSO RUBBIANI.

Il 26 settembre decorso, dopo lunghe ore di agonia, si spegneva in Bologna, fra il compianto generale di ogni classe di cittadini, Alfonso Rubbiani.

Nato a Bologna 65 anni or sono, fino dalla gioventù aveva mostrato trasporto e disposizioni veramente rare per il culto dell'arte. Ma nell'animo suo questo senso artistico era strettamente congiunto con una mentalità storica e con un gusto così equilibrato e così soavemente delicato, che egli seppe rivivere le pagine più belle e, a quel tempo, più misconosciute della storia cittadina.

Bologna si è rinnovata, anch'essa, nelle vie e negli edifici; essa sola, però, si è rinnovata senza perdere il suo aspetto, anzi rendendo più perspicuo il suo carattere storico. S'incominciò dalle ricostruzioni, rivolte a ricollocare nella loro bellezza e nella loro significazione i monumenti solenni. Poi si andò avanti, sempre passo passo, fino a por mano a quell'ampliamento della strada centrale che riuscirà una mirabile esposizione di monumenti, ricondotti nel fulgore della luce meritata. Con ciò tutto, anche le vie traverse rifatte e quelle nuove fatte di costruzioni moderne, tutto s'intona nell'ambiente, nella storia e nella sua espressione.

Questa è l'opera, questa l'eredità di Alfonso Rubbiani, che vi dedicò la vita nobilmente operosa. Se non altro da trent'anni quello fu il pensiero dominante in lui.

L'arte del restauro, alla quale il Rubbiani dedicò tutto sè stesso e tutta la sua intelligente attività, non fu una fredda imitazione del passato, ma un'opera, cui doveva concorrere, come egli stesso dichiarò, la percezione divinatrice, il raziocinio ordinatore, la finezza tattile della fantasia. Il Rubbiani, in vero, possedeva queste doti in grado elevatissimo, congiunte per soprappiù a quel senso storico locale per il quale egli aveva impregnato l'animo di tutto lo spirito del passato. Sarà questa la ragione principale, checchè si dica e checchè sia stato detto in contrario, per cui l'opera del Rubbiani rimarrà come un'opera maestra ed essenzialmente originale.

A rendere più viva e feconda l'attività sua, il Rubbiani aveva ancora un mezzo efficacissimo: sapeva scrivere. Ogni progetto di restauro era preceduto sempre da qualche suo scritto, che ne illustrava storicamente le ragioni e ne dimostrava esteticamente tutta le convenienza. Ma quale grazia in queste preziose monografie! Quale freschezza di linguaggio e quale elevatezza di forma! Quel profondo senso spirituale e storico che egli aveva attinto in sì larga copia dallo studio dei monumenti, era diffuso con larghezza e con profusione, da vero signore, in ogni pagina che egli scriveva. E anche quando la polemica, in certe ore e in certi momenti, richiedeva da lui un linguaggio un po' vivace, più che la nota acre, voi ammiravate la nota arguta, che, con una grazia veramente fine, dominava l'avversario. Lo si amava e lo si ammirava tanto anche per questo!

E' con tale formazione che il Rubbiani apprestava in appresso l'opera sua intelligente a vantaggio di Bologna. Cominciò si può dire — parlo dell'opera sua direttrice — con il restauro della chiesa di S. Francesco, dove egli si formò, o per meglio dire, si aggregò quella compagnia di artisti che corrisposero pienamente alle sue vedute. Dal bel S. Francesco passò alla loggia dei Mercanti e ne compì il restauro con il Tartarini. In appresso dal marchese Pizzardi gli fu affidato il ripristino del famoso Castello di Giovanni II detto « el Bentivoglio », e dalla direzione della Banca Popolare il restauro della facciata della chiesa dello Spirito Santo, finchè, fondatosi, dodici anni or sono, specialmente per merito suo e del conte Francesco Cavazza, il Comitato per Bologna storico-artistica, ne assunse la direzione artistica. Tutta l'opera che questo benemerito Comitato ha compiuto in dieci anni risente necessariamente di tutto lo spirito e di tutta la forza intellettiva del Rubbiani. Or sono pochi mesi egli pubblicava un proemio alla cronaca dei restauri e rabbellimenti in Bologna dall'anno 1901 compiuti per cura appunto del Comitato. E' veramente ammirabile il vedere come in questo breve spazio di tempo il benemerito Comitato abbia compiuto tante e così grandi opere; basterebbe per celebrarlo il solo restauro del Palazzo del Podestà, ma la meraviglia non ha più ragione se si pensa che a questa grande istituzione cittadina il Rubbiani aveva dato tutto sè stesso. E questa dedizione disinteressata, sempre disinteressata, non ebbe per compenso, il più delle volte, che delle amarezze, lenite solamente dall'affetto e dalla venerazione degli amici e dei colleghi d'arte, chè egli non volle mai essere un superiore, e di quanti amavano essere suoi discepoli.

MICHELE TRIPISCIANO.

È morto a Caltanissetta lo scultore *Michele Tripisciano*.

Egli era venuto giovanissimo a Roma, dalla Sicilia, ed era entrato, per interessamento del conte Lovatelli, nell'Istituto di S. Michele, dove era rimasto tre anni, completando con molto onore gli studi di architettura, di prospettiva e di ornamentazione.

Uscitone, aveva iniziato la sua vita d'arte sotto la guida del prof. Fabi Altini, col quale rimase otto anni.

Vinto il concorso Stanzani dovette abbandonare il maestro e cominciò la sua vita indipendente e fortunata d'artista, eseguendo molti lavori nel cortile d'onore del Palazzo di Giustizia, la statua della « Sicilia » al monumento a Vittorio Emanuele e il « Monumento ai medici morti nelle battaglie della indipendenza » che si trova nell'ospedale militare del Celio.

L'ultima sua scultura — il monumento a Gioacchino Belli ch'egli ottenne per concorso e intorno al quale lavorò con amore per quattordici mesi, ha coronato la sua operosità costante e felice.

GIOVANNI TESORONE

Giovanni Tesorone è morto improvvisamente a 68 anni. Tutti gli artisti, i collezionisti, gli ordinatori d'esposizioni lo conoscevano. Mite, arguto, coltissimo, disinteressato, amico pronto e fedele, egli era il vero « amatore d'arte », uno di quegli amatori forse incapaci di operare grandi cose, ma maestri del gusto, necessari agli artisti perchè fautori appassionati d'ogni loro sincero tentativo, necessari al pubblico come guide sicure ed esperte nel difficile passaggio dalla tradizione alla novità.

Tutta la famiglia Tesorone è stata una tipica famiglia della borghesia meridionale. Del padre di Giovanni, Pasquale Tesorone, parla a lungo Raffaele De Cesare nella *Fine d'un Regno*. Abruzzese di Chieti, fu egli il primo negoziante di Napoli che per il suo commercio viaggiasse ogni anno mezza Europa, specie l'Inghilterra e la Francia. E il suo emporio, al primo piano del palazzo Stigliano a Toledo, raccoglieva le stoffe, gli scialli, le oreficerie, i tappeti, i profumi, i ninnoli più di moda a Londra e a Parigi.

Tutta l'aristocrazia napoletana, cominciando dai fratelli di Re Ferdinando, lo frequentavano: e il conte di Siracusa, che era anche uno scultore, trattava Pasquale Tesorone come un amico, anche perchè — come, ad esempio, adesso a Parigi il gran sarto Doucet — s'era dato a raccogliere arte antica e moderna con un gusto squisito. Gigante, Palizzi, Morelli, Toma ebbero in lui non solo un affettuoso mecenate, ma anche un intermediario, con la Corte, un intermediario che, date le idee liberali e sospette di alcuni di quegli artisti, spesso li soccorreva non solo nel vendere quadri.

Pasquale Tesorone morì nel 1908, quando gli mancavano pochi mesi a compire il centesimo anno. E la sua ricchissima raccolta di maioliche abruzzesi, di porcellane di Capodimonte, di terracotte da presepio, d'argenti, d'avorii, di vetri, di quadri secenteschi e settecenteschi, che al suo tempo era quasi solo ad ammirare, fu venduta a Napoli dal Sangiorgi nel 1909. Un fratello di Pasquale Tesorone, Federico, fu tra i maggiori chirurghi del suo tempo e uno dei professori d'anatomia allora più stimati.

Giovanni, difeso dall'agiatezza paterna, si dava tutto all'arte e per molti anni diresse a Napoli le scuole del Museo artistico industriale, che avrebbero avuto ben altra sorte senza le epiche liti tra il Palizzi e il Morelli, ingigantite dai loro scolari e seguaci.

E in quelle scuole volle pel primo istituire delle pratiche officine: criterio didattico che proprio ora il ministro Nitti, fedele e devoto amico del Tesorone, si propone di imporre a tutte le nostre scuole d'arte industriale. Sovra tutto si occupò della scuola e della manifattura di ceramiche. Anche lasciata la direzione del Museo, la maestranza che egli si era formato si permise di eseguire per il 1897 la pavimentazione a piastrelle dell'appartamento Borgia in Vaticano, restaurato ed aperto da Leone XIII. Furono quelli gli anni di più lieto e libero lavoro del Tesorone. Tutti i suoi amici artisti dal D'Annunzio al Michetti, erano invitati da lui in Vaticano; ed in una piccola trattoria sul cortile del *Belvedere*, prelati e guardie nobili e artisti gloriosi ma profanissimi si riunivano a mensa, ospiti del Tesorone, che era un conversatore d'un brio inesauribile, ma in gastronomia un buongustaio espertissimo.

La ceramica fu, tra le arti decorative, quella di cui egli seppe e più si occupò. In tutte le esposizioni, da Parigi a Torino e a Faenza egli condusse i suoi scolari a esporre o fu giurato e scrisse relazioni d'una scienza e d'una pratica ammirabili. Nella esposizione retrospettiva d'arte abruzzese a Chieti nel 1906 la sezione più bella, quella delle ceramiche, era stata raccolta e ordinata tutta da lui. Anche l'anno scorso a Venezia si vedevano raccolti in una vetrina molti vasi fatti dalla ditta Ginori-Richard su disegni scelti e approvati dal Tesorone. E i suoi « saggi sui pavimenti a maiolica dell'Italia centrale e meridionale » e sull' « antico pavimento delle loggie di Raffaello in Vaticano », e quelli sui pavimenti maiolicati del 400 e del 500 nelle chiese napoletane » sono fra i migliori studi scritti in Europa su questa arte dimenticata.

Ma egli amò ogni ramo di arte industriale, non col freddo studio nei musei, ma col desiderio attivo di abbellire la nostra vita quotidiana e di ricondurla per la diffusione del gusto ai secoli d'oro. Era membro della commissione reale della moneta presso il Ministero del Tesoro.

Quando il Miraglia volle rinnovare le carte monete del Banco di Napoli, si rivolse a lui, ed egli tentò col pittore Mataloni nelle officine Richter di accomodare l'arte ai procedimenti meccanici americani contro la possibilità delle falsificazioni.

Degli artisti napoletani che aveva conosciuti da giovane curò la fama anche quando essa parve oscurarsi pel favore della pittura più moderna e meno italiana. Si devono a lui le belle mostre di Giacinto Gigante e di Francesco Neti a Venezia, di Gioachino Toma a Roma: e scrisse per illustrare brevi monografie che sono modelli di esattezza, di concisione e di chiarezza.

Il padiglione settecentesco della Campania alla Esposizione di Roma del 1911 fu delineato con bell'equilibrio d'arte dall'architetto Antonio Burri, ma fu ideato e curato in tutti i suoi particolari dal Tesorone il quale, in un recente e nitido volume edito dalla casa Alfieri e Lacroix di Milano non si è accontentato di descrivercelo ma in un centinaio di pagine ha saputo, con una dottrina precisa e un appassionato amore per la sua città, tracciare la storia dell'architettura napoletana fino al Vanvitelli ed alla Reggia di Caserta.

Scrittore castigato e piacevole, d'una memoria stupefacente delle tante cose e le tante persone che aveva conosciuto qua e là per l'Italia, anche nel parlare si compiaceva di una eleganza arguta che sapeva un poco di settecentesco. e di corte.

Perchè quando eravate stati un'ora con lui, vi accorgevate che il suo lieto sorriso nascondeva una nostalgia inguaribile: la nostalgia dei tempi in cui l'arte era stata o egli credeva che fosse stata, la benigna maestra della vita. E adesso invece...

UGO OJETTI.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



IL SEPOLCRO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA.

PARTE. II.

La Reggia — Le salme.

I.

La parte di Ravenna che si estende tra i prati di San Vitale (1) e la chiesa delle Cappuccine — presso all'odierna *via Traversari*, e più specialmente dove questa s'incontra con *via Pietro Alighieri* e *via Galla Placidia* — è la parte dove sorse la Reggia di Onorio, di Placidia e di Valentiniano III.

In essa furono il sacro Palazzo, il mausoleo imperiale, la Zecca, le chiese di Santa Croce, di San Zaccaria e di S. Giovanni Battista detta pure di San Barbaziano.

Vi si trovarono poi anche la chiesa dedicata a S. Apollinare (oggi delle Cappuccine) detta Santa Apollinare in Veclo; e, nelle mura d'Onorio e di Valentiniano, la posterula d'Ovilione e la Porta Teguriense o di « S. Vitale » (2). E diversi altri monumenti vi sorsero ancora tra il secolo V e l'VIII, che non occorre qui ricordare, non foss'altro per opporsi al pericolo di troppo lunghe digressioni topografiche e al fascino di ricostruire la città sia pure mentalmente!

(1) L'area dei prati, oggi della Caserma di S. Vitale, era per la maggior parte fuori dalla cinta romana, e furon Onorio e Valentiniano III quelli che l'inclusero ampliando la città. Vedi C. Ricci, *La Porta del Palazzo e la Torre Alidosia in Ravenna* (Ravenna, 1885), pp. 4-6.

(2) Più tardi, nello stesso tratto delle mura s'ebbero ancora le torri Umbratica (fig. 20, F) e Pomposia (7). Non troviamo documenti che ricordino la torre Pomposia (oggi Polveriera di San Vitale) prima del 1337 (Fantuzzi, *Mon. Rav.*, I, p. 373). La torre Umbratica invece è mentovata sin dal 1012 (Fantuzzi, *Op. cit.*, II, p. 305).

Diversi storici antichi ricordano semplicemente il Palazzo Imperiale, senza allusione alcuna al luogo dove sorgeva; ma poi il Concoreggio assevera che Placidia costruì la chiesa di S. Croce « *iuxta habitationem suam* » (1); e preziose, più remote testimonianze, vengono a confermarlo.

L'ubicazione della chiesa di S. Apollinare in Veclo è per noi un caposaldo. Già dall'Agnello apprendiamo replicatamente che non lungi da essa, nelle mura, si apriva la posterula d'Ovilione, cosa confermata da documenti del 1169, 1262 ecc. (2). Ma dalle parole dell'Agnello risulta pure che il luogo contiguo si chiamava *Moneta pubblica* con evidente allusione alla Zecca; e *Monetam veterem* ricorda egli stesso, vicina così a S. Croce come a S. Apollinare in Veclo. I passi dell'Agnello, preziosi al caso nostro, sono questi: [*Reparatus*] « *de Monasterio Sancti Apolenaris quaesitus est, hic Ravenna non longe a pusterula Ovilionis in loco qui vocatur Moneta publica* » (3) e [*Gratiosus*] « *ex Monasterio abba fuit, quod est fundatum non longe ab ecclesia sanctae redemptricis Crucis ad Monetam veterem* » (4). Dunque la Zecca imperiale, chiamata *vecchia* al tempo dell'Agnello, si trovava nei pressi della posterula d'Ovilione, tra S. Apollinare in Veclo e S. Croce, sull'angolo circa delle odierne vie *Pietro Alighieri* e *Pier Traversari*.

Torniamo al Palazzo. In un papiro ravennate del 572 il notaio Giovanni si sottosegna « ✝ *Fl. Iohannis Forz hujus splendedissimae Urbis Ravennatis habens stationem ad Monitam auri, in porticum sacri Palati scriptor hujus instrumenti complevi* » (5). Dunque non solo resta confermata la notizia che il Concoreggio dava sul principio del sec. XIV, dell'essere il palazzo prossimo e, più che prossimo, contiguo a S. Croce, ma si ha pure il particolare che il Palazzo aveva il portico.

È vero che altri ha pensato che il Palazzo sorgesse piuttosto vicino allo odierno S. Giovanni Battista, ma per un equivoco presto dissipato. Pietro de' Natali, fiorito sulla metà del sec. XIV, aveva scritto che san Barbaziano *juxta Palatium aedificavit Ecclesiam S. Iohannis Baptistae*. Da queste parole mosse quindi, con tutta probabilità, l'affermazione del Rossi che Galla Placidia fece edificare da Baduario l'attuale S. Giovanni Battista *juxta Domum suam* (6) e mossero le altre di altri scrittori che collocarono il Palazzo presso la stessa chiesa e questa dissero costrutta da Placidia! (7).

Ma la storia parla ben diversamente. L'attuale S. Giovanni fu edificato da un Baduario profugo della Venezia; quello, invece, costruito da Placidia per

(1) *Tractatus*, p. 574.

(2) Fantuzzi, *Mon. Rav.*, II, pp. 139 e 216.

(3) *Lib. pont.*, p. 353.

(4) *Op. cit.*, p. 383.

(5) Gaetano Marini, *I papiri diplomatici* (Roma, 1805), p. 185. Cfr. Teseo Dal Corno, *Ravenna dominante*, pp. 110, 245-247, e Ant. Zirardini, *Antichi edifizi profani di Ravenna* (Faenza, 1762), p. 73.

(6) *Hist. Rav.*, p. 103; Pietro de' Natali, *Catalogus sanctorum* (Lione, 1545), c. 18 verso. Sul Natali vedi Gerardo Giov. Vossio, *De historicis latinis* (Leida, 1651), p. 600, e Apostolo Zeno, *Dissertazioni Vossiane* (Venezia, 1753), II, pp. 31-43.

(7) Antonio Tarlazzi (*Memorie Sacre*, pp. 239-242), che chiarì l'equivoco, racconta: « Credevasi posto in vicinanza a questa chiesa (l'attuale S. Giovanni Battista) il palazzo di Galla Placidia, onde venne desiderio in alcuni di tentare scavi, che fatti nel 1821 scopersero *a poca profondità* frammenti di musaico antico, iscrizioni mutilate ed orme di camere credute di quei tempi, onde vieppiù restò confermata l'opinione che l'imperiale palazzo fosse in questi din-

san Barbaziano fu un altro e fu precisamente prossimo al Palazzo e prossimo a S. Croce; anzi, avendo poi raccolta la salma del santo, fu detto egualmente S. Giovanni Battista e S. Barbaziano.

L'Agnello non lascia possibile dubbio sulla ubicazione d'esso (vedendolo egli a' suoi giorni) quando lo dice « *non longe ad posterulam Ovilionis* » (1). E ben altri documenti si hanno in proposito. In due rogiti del 957 (2) la chiesa *Sancti Johannis qui et Barbatiani vocatur* è indicata, ad un tempo, presso S. Vitale, Porta Teguriense, S. Stefano Maggiore e il monastero di S. Zaccaria, il quale com' è noto sorgeva « in vicinanza di S. Croce » (3). Così un postillatore del-

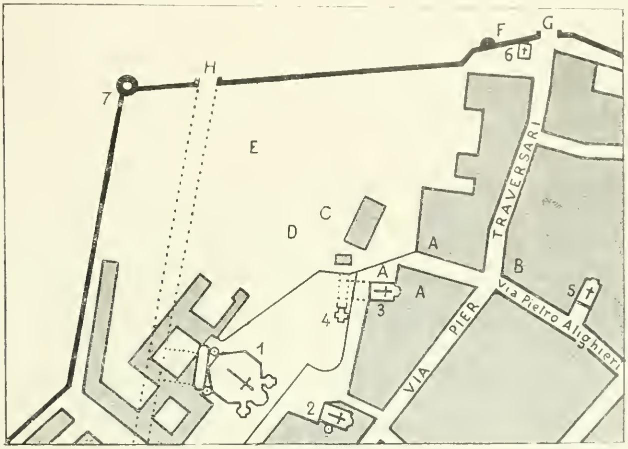


Fig. 20. *A-A.* Zona del Palazzo Imperiale.

B. Zecca.
C. Luogo approssimativo di S. Zaccaria.
D » » di S. Giov. Batt. e Barbaziano.
E. » » di S. Stefano Maggiore.
F. Torre Umbratica.
G. Pusterula d'Ovilione.
H. Porta Teguriense o di S. Vitale.

1. S. Vitale.
2. S. Maria Maggiore.
3. S. Croce.
4. Mausoleo di Galla Placidia.
5. S. Apollinare in Veclo o chiesa delle Cappuccine.
6. Madonna delle Mura.
7. Torre Pomposia.

l'Agnello levava da un istrumento pubblico del 1206 le parole: « *Ecclesiam sancti Barbatiani, que est non longe a monasterio et ecclesia sancti Zacharie* » (4).

torni. Ma essendo oggi dimostrato.... che era altrove, contentaronsi alcuni di dire, che qui erano le camere forse ad uso di terme per la famiglia imperiale » ». In una casupola appartenente all'Istituto Ghiselli (*via Pietro Alighieri*, n. 34) appena entrati si veggono ancora nel pavimento molti frammenti di marmi diversi e di tessere musive, prodotto di quello scavo. Un'iscrizione, incisa allora, dice che sono avanzi del Palazzo di Galla Placidia!! Per l'altro palazzo che Valentiniano costruì *ad Laureta*, forse nel suburbio di Ravenna, vedi Ant. Zirardini, *Edifici profani di Ravenna*, pp. 73-78.

(1) *Lib. pont.*, p. 313.

(2) Placido Federici, *Rerum Pomposianarum Historia*, I (Roma, 1781), pp. 404-410. Vedi anche Fantuzzi, *Mon. Rav.*, I, p. 142 e II, p. 301. Il Federici, alle pp. 400-404, pubblica altri documenti relativi alla stessa chiesa (che nel 1255 era affidata al rettore del vicino S. Apollinare in Veclo. Cfr. Fantuzzi, V, p. 170.

(3) Agnello, *Op. cit.*, p. 305; Fabri, *Memorie Sacre*, p. 389.

(4) *Lib. pont.*, p. 327.

II.

Ora i lettori vedranno quanta importanza abbiano, nel caso nostro, tali incrollabili risultanze topografiche.

Il sacro Palazzo era dunque prossimo a S. Croce. La preposizione *juxta* vale anzi anche per *contiguo*. Ecco infatti l'Agnello narrarci che Galla Placidia, che aveva costruita S. Croce, vi fece collocare quattro candelabri marmorei, i cui ceri s'accendevano quand'ella *nottetempo* v'andava a lungamente pregare. Questa è un'altra prova della *contiguità* del Palazzo e la prova indiretta che S. Croce era la chiesa palatina. L'Agnello ripete due volte che fu Placidia a farla edificare con ricchezza di marmi, di musaici, di stucchi dorati (*gipsea metalla sculpta*).

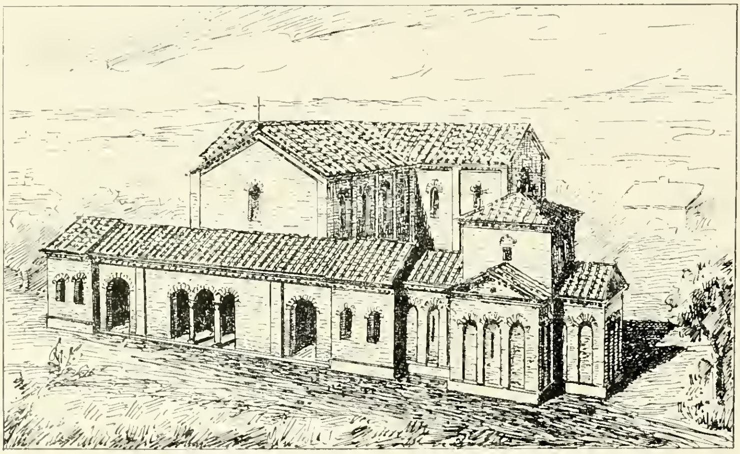


Fig. 21. — Santa Croce e il mausoleo di Galla Placidia, dal sec. V al 1602 (ricostruzione grafica di C. Ricci).

Riferiremo più avanti integralmente il prezioso passo dello storico. Intanto, aggiungiamo sulla fede del Concoreggio che la chiesa possedeva uno splendido altare d'alabastro. Egli scrive: « *Construxit... Ravennae* juxta habitationem suam *Ecclesiam in honorem sanctae Crucis Domini, a qua habet et nomen et formam, in cuius Altari est lapis ex alabastro pernitidus* ». E soggiunge: « *In ipsa Ecclesia stans, orationibus vacabat prolixius* » (1).

Guardiamo ora la storia dei due sacelli (*monasteria*) vicini alla stessa S. Croce ossia quello di S. Zaccaria e quello dei Ss. Giovanni Battista e Barbaziano.

A costruire il primo fu Singleida o Singledia nipote (forse da parte di Costanzo) di Galla Placidia la quale interviene donando preziosi calici con la dedica al santo titolare e al suo altare splendido d'oro, d'argento, di corone auree e di gemme (2). E quando Singleida muore, vi è sepolta.

(1) *Tractatus*, p. 574.
(2) AGNELLO, *Op. et loc. cit.*

Ecco il passo dell'Agnello: « *Interea cum illo in tempore mater Valentiniani, augusta Galla Placidia ecclesiam sanctae Crucis redentricis nostrae ædificaret, nepta ipsius nomine Singledia nocte quadam per visum ammonita, cui astitit vir in candidis vestimentis, canitie capitis decoratus pulcerrimaque barba, dixit: – In illo et illo loco* non longe ab hac sanctae Crucis ecclesia, quam amita tua haedificare iubet, quantum iactum sagitta est, construe mihi monasterium, sicut designatum inveneris. Et ibi cum inveneris in terra crucis similitudinem, sit ibi altarium consecratum. *Et inpone in eum Zachariae vocabulum, praecursoris pater. – Qua mox evigilans, cucurrit citius ad locum, ubi designatio illi ostensa fuerat; invenit, quasi ad manus hominis cavatum fundamentum fuisset. Quae mox procurrens, retulit augustæ cum gaudio magno et petiit ab ea operarios; largivitque illi 13 haedificatores. Et statim coepit haedificare,* ut designatum invenit, *in bissenosque dies et unum insuper omnia cunstruxit et ad effectum perduxit. Et cunsecravit ditavitque eum in auro et argento et coronis aureis et gemmis preciosissimis et calices aureos, quos in nativitate Domini procedunt, per quos sanguinem Domini potamus; in sancta Ursiana ecclesia inde fuerunt. Et iuxta labellum calicis sic invenimus scriptum:* ' Offero sancto Zacharia Galla Placidia augusta '. *Ipsaque Singledia ibidem requiescit; sepulcrum eius nobis agnitum est. Galla vero augusta haedificavit ecclesiam sanctae Crucis preciosissimis lapidibus structa et gipsei metalla sculpta; et in rotunditate arcus versus metricos continentes ita:*



Fig. 22. – Santa Croce e il mausoleo di Galla Placidia (stato attuale).

Christum fonte lavat paradisi in sede Iohannes,
Quo vitam tribuit felicem, martirem mostrat.

Et in fronte ipsius templi, introeuntes pili ianuas, desuper depictis quatuor paradisi flumina versus exametros et pentametros, si legeritis, invenietis:

Christe, Patris verbum, cuncti concordia mundi,
Qui ut finem nescis, sic quoque principium.

Te circumstant dicentes ter 'sanctus' et 'amen',
Aligeri testes, quos tua dextra reget.
Te coram fluvii currunt per secula fusi
Tigris et Eufrates, Fison et ipse Geon.
Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum
Germanae morti crimina saeva tacent.

Et dicunt quidam, quod ipsa Galla Placidia augusta super quatuor rotas rubeas marmoreas, quae sunt ante nominatas regias, iubebat poneret cercostatos cum manualia ad mensuram, et iactabat se noctu in medio pavimento, Deo fundere preces, et tamdiu pernoctabat in lacrimis orans, quamdiu ipsa lumina perdurabant » (1).

Il monastero, con la cadente chiesa di S. Zaccaria, fu acquistato dai monaci di S. Vitale il 3 luglio 1568, e l'uno e l'altra demoliti per far sempre maggior largo intorno al grande convento dei Cassinesi (2). E poco prima era stata rasa al suolo la chiesa di S. Giovanni Battista che Galla Placidia aveva costrutta insieme a una casa per dimora di san Barbaziano antiocheno, suo confessore e consigliere (3). E poichè questi, da lei veneratissimo, era una specie di « cappellano di corte » o meglio di « direttore spirituale », e doveva conseguentemente abitare presso al Palazzo, ecco infatti storie e documenti designare, come abbiam visto, il suo monasterio presso San Zaccaria, ossia presso a Santa Croce e presso il sacro Palazzo.

Trovavasi l'Augusta a Rimini quando apprese che Barbaziano era in fin di vita; ella corse a Ravenna col figlio, in tempo per raccogliere l'ultimo respiro e l'ultima benedizione del suo confessore (4), il cui corpo ebbe sepoltura nella chiesa contigua alla celletta *(cellula)* in cui egli era morto. « *Corpus beati Barbatiani*, racconta l'Agnello, *Petrus Crisologus cum prædicta Augusta* (Galla Placidia) *aromatibus condiderunt et cum magno honore sepelierunt non longe ad posterulam Ovilionis* » (5).

Come si vede, tutto il gruppo dei monumenti che abbiamo ricordati: Palazzo, Zecca, S. Croce, S. Zaccaria, S. Giovanni Battista (poi S. Barbaziano) costituivano insieme la zona, saremmo per dire la *città placidiana*, perchè se anche dapprima scelta ed abitata da Onorio, fu però da Galla Placidia ornata di tanti edificî che costituivano, in poche parole, la Reggia, nel suo vario e grande complesso.

E un'altra osservazione di non minore entità dobbiamo ancor fare. È stato notato come non si conosca con certezza ipogeo o chiesa cristiana dalla pianta a croce latina, più antica del nostro mausoleo (6). Quello, invece, che nessuno,

(1) *Op. cit.*, pp. 305 e 306.

(2) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, lib. 584, c. 26 v.

(3) Santi Muratori, *I sarcofagi ravennati di san Rainaldo, di san Barbaziano e del beato Pietro Peccatore e le ultime ricognizioni* nel *Bollettino d'Arte*, II (Roma, 1908), p. 335. Il Muratori cita un brano del Ferretti, il quale prova che la chiesa dei Ss. Giovanni Battista e Barbaziano nei primi anni del sec. XVI era ancora in piedi.

(4) *S. Barbatiani vitam* in appendice al *Libro pontificale* dell'Agnello, edito da Benedetto Bacchini (Modena, 1708), pp. 38–58. Vedi anche Muratori, *Rer. Ital. Script.*, II (Milano, 1723), p. 198; Fabri, *Memorie sacre*, pp. 193–195.

(5) *Lib. pont.*, p. 313.

(6) Franz Bock, *Eine Woche in Ravenna*, estr. dal num. 352 (1883) dell'*Allgemeinen Gazette* (Monaco di B., 1884) p. 5; T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, I (Roma, 1901), pag. 29. S'ignora se le piante delle chiese dei Ss. Apostoli di Costantinopoli e di Milano (sec. IV) fossero a croce greca o latina. Vedi Ludwig von Sybel, *Christliche Antike*, II (Marburg, 1909), pag. 316.

crediamo, ha finora considerato si è che due altre costruzioni, le quali fanno storicamente capo a Placidia, avevano la stessa pianta. Il Concoreggio, al cui tempo la chiesa di S. Croce era integra, ci dice nel passo citato, ch'essa della Croce aveva « il nome e la forma » (1). E l'Agnello, a sua volta, narra come Singleida, nipote di Placidia, da costei aiutata, si costruì una cappella consacrata al Precursore, del pari in forma di croce.

Dunque tale icnografia risponde fra noi non solo a un momento storico, ma al sentimento e alla predilezione di una persona, la quale è Galla Placidia.

E per questa particolarità, e per ciò che abbiamo detto sull'ubicazione del mausoleo rispetto alla Reggia, troviamo che il vano tentativo di estirpare dal glorioso gruppo il mausoleo di Galla Placidia non è cosa che si possa consentire. Se anche non ci fosse giunta a traverso ai secoli nessuna testimonianza e nessuna tradizione, dovremmo, per via d'induzioni, inevitabilmente riferire il celebre monumento all'imperatrice, che nella prima metà del sec. V tutta animò di maraviglie quella parte di Ravenna, e pensare che in contatto col Palazzo e con la chiesa palatina nessuno avrebbe potuto edificare un mausoleo, se non chi sul luogo dominava. Ma noi abbiamo le testimonianze dell'Agnello e di Rainaldo Concoreggio; noi abbiamo la scoperta, non meno eloquente, del tesoro; noi abbiamo, in altre parole, ragioni di storia e d'arte che non si trovano per tanti altri monumenti, la cui origine non è discussa.

III.

Nel *Corriere di Romagna* del 12 aprile 1912, Giuseppe Gerola stampò: « Nei riguardi della congiunzione muraria del mausoleo col tempio di S. Croce, assaggi fatti testè eseguire dalla Sovrintendenza dei Monumenti della Romagna, hanno dimostrato palesemente che il mausoleo è certo anteriore a S. Croce e solo più tardi venne incorporato coll'ardica di questa » (2).

La notizia, la quale sconcertava vecchi criteri nostri, che ritenevamo assai ragionevoli, dapprima ci sorprese; poi, nullostante quel « palesemente » ci sentimmo sicuri che altri e più accurati assaggi avrebbero invertita quella cronologia e provata la costruzione di Santa Croce anteriore a quella del mausoleo di Galla Placidia. Il riconoscimento di ciò ci venne, poche settimane dopo, dallo stesso Gerola, con quella lealtà che è propria degli studiosi sinceri. « Dei piccoli scavi, egli avvertì, fino a raggiungere il livello antico del monumento ed altri assaggi eseguiti nel febbraio e nel maggio di quest'anno (1912) hanno dimostrato *con sicurezza* trattarsi infatti di due monumenti di tempo diverso, colla differenza che, mentre nei lavori subacquei del febbraio era parso rilevare qualche indizio per ritenere più antico il mausoleo, nelle ultime investigazioni invece emerse con maggior certezza essere anteriore la chiesa di S. Croce » (3). E così va bene!

(1) Fr. Beltrami (*Il forestiere istruito* ecc. Ravenna, 1783, p. 152) scrive: « Dai fondamenti poco tempo fa disotterrati si è rilevato che la pianta di lei formava una gran croce », e il Tarlazzi (*Memorie sacre*, p. 183): « Circa il 1782 si scavarono le fondamenta di questa chiesa, e intera si vide la forma di croce ».

(2) (Ravenna), ann. L., n. 83.

(3) *Mausoleo detto di Galla Placidia* nella *Felix Ravenna*, n. 5 (Ravenna, 1912), p. 212.

Com'è noto, Placidia fu la prima volta a Ravenna pochi anni dopo la morte di suo padre Teodosio il Grande, avvenuta nel 395 in Milano, dov'ella vide e conobbe sant'Ambrogio. Dei due maschi di Teodosio, Arcadio e Onorio, il primo andò poi a Costantinopoli, e l'altro (402) a Ravenna, seguito o raggiunto da Galla Placidia, fanciulla ancora. Quel che accadde a costei sino al suo ritorno in Ravenna, dopo la morte di Ataulfo (415) non occorre ripetere; giova invece ricordare che nel 417 vi sposò Costanzo, al quale nello scorcio dello stesso anno partorì Onoria e, poco meno di due anni dopo, Valentiniano. Nel frattempo, insoddisfatta d'esercitare in Corte una parte secondaria, ella, contro la volontà di Costantinopoli, persuade il fratello Onorio, inetto e pauroso, ad associarsi nell'impero Costanzo, e così ella, già regina dei Visigoti, diviene imperatrice romana d'Occidente. Ma il marito, dissoluto, le muore prestissimo, nel 421, e Placidia, dopo aver ancora un poco governato tra sorde inimicizie, stanca delle pazzie d'Onorio e dubitosa della sua posizione, abbandona Ravenna per Costantinopoli. Ebbene, in quegli anni (in cui ella ebbe tanta parte nella Corte ravennate, e dovette, nuova imperatrice, dar saggio ai sudditi della sua devozione e del suo fasto, nonchè provvedere alla sistemazione della Reggia) è anzitutto da mettere la costruzione di Santa Croce ossia della chiesa palatina.

Ma passano pochi anni ed Onorio muore, ond'ella nel 424 è mandata a Ravenna con la figlia Onoria e col figlio Valentiniano III, appena cinquenne, cui era stato ceduto l'impero d'Occidente. Durante il viaggio, il naviglio è sbattuto da una furiosa tempesta, per cui Placidia fa voto all'evangelista Giovanni che, scampando, gli avrebbe fatta costrurre e dedicare una grande basilica. Giunta infatti co' suoi, scioglie, come si sa, la solenne promessa, edificando la chiesa di San Giovanni Evangelista che tuttora esiste, e che, quantunque in parte trasformata, conserva larghe orme dell'antico splendore.

Più di un quarto di secolo visse allora Placidia in Ravenna, pur interrompendone la residenza con frequenti viaggi, specialmente a Roma.

Ma a Ravenna era la salma di suo marito, alla quale, anche se raccolta dentro un'arca marmorea o sotterrata in luogo sacro, spettava più degno mausoleo, che facesse, ad un tempo, fede dello splendore imperiale e della pietà di lei.

Così al nartece della chiesa palatina, dopo diversi anni che questa era stata costrutta, fu unito il mausoleo, che l'imperatrice edificò anche per sè e per gli altri suoi congiunti.

IV.

E chi vi fu sepolto?

Sappiamo che tutti gli storici vecchi e recenti, che parlano del mausoleo, designano l'arca maggiore come quella di Galla Placidia (1); ma, poi, le indicazioni per le altre due urne diventano naturalmente svariate ed incerte, ond'è spesso grottesca la forma assoluta con la quale sono espresse.

Nel sarcofago di sinistra i più vogliono che sia sepolto Costanzo (2) e in quello di destra Onorio (3). Per Valentiniano III l'accordo è minore (4). Altri ancora parlano vagamente dei « due figliuoli di Placidia » con allusione, oltre

(1) Rainaldo Concoreggio (sec. XIV), Spreti (sec. XV), Ferretti, Alberti, Tomai, Rossi (secolo XVI) ecc., tutti già citati.

(2) Nanni, Tarlazzi, Uccellini ecc., citati.

(3) Fabri, Nanni, Tarlazzi, Uccellini ecc., citati.

(4) Fabri, Fiandrini ecc., citati.

che a Valentiniano, a Giusta Grata Onoria (1) che fu allontanata da Ravenna dopo un grave scandalo!

Si comprende l'antica designazione per l'arca maggiore, ma per le altre due tutto si riduce a un vano giuoco di congetture.

Ma, ripetiamo, chi fu, o potè essere, sepolto nel mausoleo?

Tre cose sono da ritener come certe: che vi fu seppellito Costanzo, morto in Ravenna, e che non vi furono seppelliti nè Onoria, nè Onorio, il quale « ebbe, conforme alla sua ingiunzione, sepoltura in Roma » (2) insieme alle sue mogli Maria e Termanzia, figlie di Stilicone, nel mausoleo rotondo, che, dedicato in seguito a Santa Petronilla, fu distrutto quando si costruì la nuova basilica di San Pietro, alla cui sinistra sorgeva.

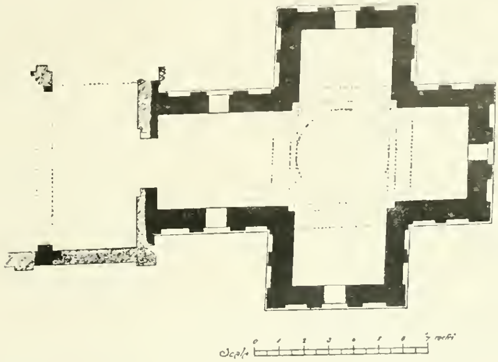


Fig. 23. — Pianta della congiunzione del mausoleo col pronao di S. Croce (3).

Ma che avvenne delle salme di Galla Placidia e di Valentiniano III? Rimasero esse in Roma o furono traslate a Ravenna?

Il più antico accenno alla sepoltura di Galla Placidia in Milano è del secolo XIV e, bisogna convenire, è così vago che nemmeno ha raccolta fede tra i recenti storici di là (4). Galvaneo Flamma fiorito nella prima metà del secolo XIV, dopo aver detto nel *Chronicon extravagans* che a S. Lorenzo « *adiacet* capella regine *quam construxit Galla Placidia porphyriticis lapidibus et opera mosayco contecta* » soggiunge nel *Chronicon maius*: « *In latere istius ecclesiae construxit capellam rotundam musaico opere miris figuris ornatam, et vestivit parietes interius laminis marmoreis pretiosis; et dicitur* capella reginae, *ubi ipsa dormit* » (5). Nessun'allusione dunque al sarcofago da parte del Flamma che, a detta del suo editore Antonio Ceruti, raccoglie pure « racconti ribelli a severa

(1) Ferretti, Tomai, Andrea Scoto (*Itinerario d'Italia*, Venezia, 1610, c. 120 v.), Heutzner, Pflaumern ecc., citati.

(2) Paolo, *Historia romana*, a cura di H. Droysen, nei *Mon. Germ. Hist. — Auctorum antiquissimorum* tom. II (Berlino, 1879), p. 197. Cfr. H. Grisar, *Roma alla fine del mondo antico*, Part. I (Roma, 1899), p. 131.

(3) Dal fasc. V (gennaio, 1912) della *Felix Ravenna*.

(4) Carlo Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, I (Milano, 1912, p. 237). Cfr. Ghigi, *Op. cit.*, pp. 31-33.

(5) Galvaneo Flamma, *Chronicon extravagans et chronicon maius* edite da Ant. Ceruti nella *Miscellanea di Storia Italiana*, tom. VII (Torino, 1869), p. 482.

critica ». All'arca (fig. 25) accennò invece Giovanni Pietro Puricelli, nel 1653, riferendosi a una « *tabula pergamena quae antiquitus in basilica e pariete pendebat ad fidelium instructionem de sacris indulgentiis quibus frui, deque sanctorum Reliquijs quas in eadem basilica venerari possent* ». Lo scopo della tabella è qui definito; e infatti a quelle parole segue un elenco di corpi santi e d'altre reliquie, nonchè il ricordo della cappella di S. Genesio (poi S. Aquilino) e l'aggiunta: « *Ibi est arca marmorea magna, in qua iacet* corpus Reginæ *cum Rege Astulfo* » (1).

Astulfo per *Ataulfo?* Accettiamo senz'altro la correzione; ma la strana notizia della sepoltura di Ataulfo in Milano non è destinata certo a dare autorità all'altra relativa al *corpus Reginae!* Comunque, l'accenno della *tabula pergamena* a certe reliquie passate in S. Lorenzo solo negli ultimi anni del sec. XV (2) dimostra ch'essa era tutt'altro che antica, e solo da riferirsi al sec. XVI quando tabelle simili furono messe in tante altre chiese di tante altre città.

Vediamo, ora, a quando risale la notizia intorno a un sepolcro di Galla Placidia in Roma.

Tiberio Alfarano (che disegnò e ripetutamente illustrò la sua celebre pianta di S. Pietro di Roma, tra il 1569 e il 1590 circa) riferendosi a un sarcofago di porfido che vedevasi presso una cappelletta a levante del quadriportico, scrisse: « *Iuxta prædictam parvulam ædiculam Honorium Augustum sepultum fuisse Paulus Diaconus in Appendice Eutropij lib. IIJ refert. Item ibidem Othonem secundum*, Placidium, *Valentinianum Tertium Imperatores Augustos, ibidem humatos fuisse etiam antiqui scriptores tradiderunt, quorum elegantissimum marmoreum porphireticumque sepulcrum* (n. 120) *usque hodie inspicitur* ». — « *Placidius* » dunque si legge nel codice dall'Alfarano dedicato a Gregorio XIII (1572-1585) (3) e in altri due codici pure autografi (4), e in un quarto a sua volta autografo, dove al n. 120 scrive con qualche varietà: « *Sepulcrum porfireticum elegantissimum, ubi sepulti sunt Honorius primo, Octo II*, Placidius *et Valentinianus III Imperatores Augusti* » (5); *Placidius* si legge infine nella pianta, pure autografa, conservata nell'Archivio Capitolare di S. Pietro! — *Placidius*, dunque, unicamente e per ben cinque volte.

Un povero diavolo d'amanuense del sec. XVIII, tenendosi al Ferraboschi, a *Placidium* sostituisce *Placidum* (6), ma nemmeno lui pensa a *Placidia!*

Abbiamo poi gli editori della pianta. La incide dapprima (1589-1590) Natale Bonifacio da Sebenico il quale segna « *Sepulcrum Honorij I, Octonis II, et Placidij, et Valentiniani IIJ Augustorum Cæsarum* »; poi la ripublica Martino Ferraboschi che registra: « Sepoltura di Honorio 1°, et Ottone 2°, et Placido 1°, et Valentiniano III Cesare Agosto *et altri Re* » (7); poi G. B. Costaguti (8) e

(1) J. P. PURICELLI, *Laurentii Litta civis et archiepiscopi mediolanensis rebus præclare sancteque gestis inclyti Vita* (Milano, 1653), pp. 275-276. Cfr. GAMBA GHISELLI, *Diatriba*, cit., pp. 26-32.

(2) GEROLA, *Galla Placidia*, p. 21.

(3) Cod. Vaticano Lat. 9904, c. 68 *recto*.

(4) Archivio Capitolare di S. Pietro, G. 4-*bis* e G. 6.

(5) *Ibidem*, G. 9, al num. 120.

(6) Cod. Vaticano Lat. 10350, pag. 97.

(7) *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano, con una succinta dichiarazione di* FILIPPO GILLI (Roma, 1812). Il primo a mutare *Placidio* in *Placido* fu il FERRABOSCHI, ma scrivendo « Placido I° et Valentiniano III° » egli non raggiunse la probabile correzione del testo dell'Alfarano « *Placidium, Valentinianum* » in « *Placidum Valentinianum* ».

(8) G. B. COSTAGUTI, *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano* (Roma, 1684), tav. VI.

Carlo Fontana (1), che seguono il Ferraboschi (per cui ricordano « Ottone secondo » aggiungendo quegli « altri Re »), e finalmente il Valentini (2).

Sconcertato da tali confuse notizie, G. B. de Rossi, muta (proprio lui) *Placidio* in *Placidia*, ma s'affretta, a dire che l'indicazione dell'Alfarano era ipotetica. Ecco le sue parole: « Nella pianta dell'Alfarano il mausoleo con i sarcofagi di Onorio, di Valentiniano III e di Placidia è additato sotto il n. 120, assai lungi da S. Petronilla, nel quadriportico dell'atrio, dinanzi l'antica basilica. *Ma quell'indicazione era soltanto di congettura; nè i sarcofagi avevano i nomi dei principi*; e Placidia sembra essere stata sepolta in Ravenna, non in Roma » (3).

Nessun sepolcro di Galla Placidia s'è dunque mai additato in Roma, nemmeno dall'Alfarano e da quanti, durante la famosa lotta del Vaticano contro il Laterano per la « *praestantia* », aumentavano sempre la *dose* dei grandi personaggi (sino il venerabile Beda!) sepolti in San Pietro e nelle adiacenze. Quel sepolcro di Placidia in Roma appare nel 1878 per un errore e con l'umile aspetto dell'ipotesi.

Ma via! un'ipotesi appena trentacinquenne (fortunata lei!) è troppo giovine per assumere le pose matronali della storia.



Fig. 24. — Presunti ritratti di Galla Placidia e di Valentiniano III (4). — Avorio nel Tesoro del Duomo di Monza.

V.

Ora, se Onorio volle esser sepolto in Roma, potè ben disporre Placidia che la sua salma fosse portata a dormire, sotto la volta stellata del mausoleo che s'era costrutto in Ravenna, al vigile sguardo del Buon Pastore, davanti all'altare di porfido, tra i cancelli di bronzo dorato.

Le traslazioni di Placidia e di Valentiniano entrano nella più assoluta probabilità, perchè questo viaggiar di corpi era in antico d'una incredibile frequenza. Silla muore a Cuma, Augusto a Nola, Germanico in Antiochia, Tiberio a Miseno, Traiano a Selinunte, Lucio Vero ad Altino presso Aquileia, Settimio Severo ad Eboracum (York), Alessandro Severo in Gallia. I loro corpi o, appena cremati, le loro ceneri sono portate a Roma, dove pur giunge il corpo di Druso dalla Germania, seguito a piedi per tutto il viaggio dal fratello Tiberio.

(1) Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano e la sua origine* (Roma, 1694), pp. 71 e 83.

(2) Agostino Valentini, *La patriarcale Basilica Vaticana* (Roma, 1845), pp. 18-21.

(3) *Sepolcro di s. Petronilla nella basilica in via Ardeatina e sua traslazione al Vaticano* nel *Bullettino d'Arte Cristiana*, serie III, ann. III (Roma, 1878), p. 144.

(4) Da altri si ritiene che le due figure rappresentino Serena, moglie di Stilicone, e il figlio Eucherio. Vedi Emil Molinier, *Histoire generale des arts appliqués à l'Industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, I (Parigi, 1896), p. 12; Ludwig von Sybel, *Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst* (Marburg, 1909), II, p. 238; R. Delbrueck, *Portraets bizantinischer Kaiserinnen* in *Mitteilungen des K. D. Archaelogischen Instituts Roemische Abteilung*, vol. XXVIII (Roma, 1913), pp. 334-335.

L'esempio degli imperatori si trasmette ai papi.

Sono portati in Roma i corpi di Ponziano morto in Sardegna, d'Eusebio morto in Sicilia, di Giovanni I morto in Ravenna, d'Agapito morto in Costantinopoli, di Virgilio morto a Siracusa, di Martino I morto nel Chersoneso, e d'altri dopo. E a Roma sono trasferiti perchè quella era la sede capitale, tanto dei primi quanto dei secondi; come per Galla Placidia e per Valentiniano la sede imperiale era Ravenna, e là sorgeva il loro mausoleo. Ma il corpo di san Germano d'Auxerre fu portato in Francia, quello di Papa Vittore II fu



(*Fot. Ferrario*).

Fig. 25. — Arca detta di Galla Placidia nella Cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo a Milano.

strappato al corteo che lo trasferiva ad Eichstat e sepolto nel mausoleo di Teodorico a Ravenna dove, poco dopo, giunse pure la salma del suo arcivescovo Giberto, eletto antipapa e morto in Puglia. Lodovico II, spentosi in vicinanza di Brescia, fu seppellito a Milano in Sant'Ambrogio; la salma d'Ottone III, nel 1002, traversò Verona, mentre la si recava in Aquisgrana, e si racconta che Arrigo III non avendo potuto veder vivo san Guido Strambiati, lo volle morto, e fattoselo portare a Verona, lo trasferì nel duomo di Spira.

E gli esempi affluiscono ancora a centinaia, anche pel periodo della Rinascenza, sì che considerare come improbabile che Valentiniano e Placidia fossero sepolti in Ravenna, solo perchè morti in Roma, resterà sempre il più fiacco degli argomenti.

Ed è per noi di qualche peso vedere che, mentre gli scrittori, dal cinquecento in poi, divagano indicando talora come sepolte nel mausoleo persone che certo furono sepolte altrove, Rainaldo Concoreggio invece, nell'esordio del sec. XIV, indica quelle tre sole che vi poterono veramente esser state sepolte.

Nè certo, a' suoi tempi, egli si basava su riflessioni di critica storica, ma doveva prevalersi di ricordi o di cronache (ciò che, del resto, è provato da altre parti del suo Trattato) che noi non abbiamo più. Possono, abbandonandosi alla fantasia, il Ferretti indicare come sepolta nel nostro sacello Giusta Grata Onoria, e il Fabri, seguìto da molti, Onorio; e altri parlare dei « due figli » di Placidia e del loro « avo » e delle loro « nutrici »! Rainaldo invece, ricordata la salma dell'imperatrice, aggiunge soltanto che nei due sarcofagi laterali « ... *requiescunt corpora augustorum, altero Constantii viri Placidiae, altero Placidi Valentiniani eorum filii* » (1).

Prima l'Agnello aveva detto: « *Sepulta est Galla Placidia in monasterio Sancti Nazarii* ». E, mentre l'assoluto silenzio degli storici medio-evali fa seriamente dubitare del sepolcro di così grande imperatrice, in Roma, è da riconoscere che il ricordo dell'Agnello è quello che più si profonda nel medio-evo, lanciato da chi raccoglieva tradizioni ed aveva ricordi più antichi.

VI.

E se tale ricordo diceva pure « *Sepulta est ut aiunt multi ante altarium* » è segno che in tal modo erasi seppellito anche, se non sempre, nei *monasteria*. È vero che l'Agnello accenna ad alcuni sarcofagi nei *monasteria*, ma, s'egli, che viveva quando i *monasteria* abbondavano e si costruivano ancora, e, come sacerdote, vi pregava, funzionava e seppelliva, e, come storico della Chiesa ravennate e dei monumenti, ne ricercava e conosceva gli usi, raccolse il sospetto che Galla Placidia potesse esser sepolta nel suolo *ante altarium*, noi dobbiamo ritenere che ciò era probabile e che quindi era consentito. Infatti abbiamo visto com'egli dicesse pure interrati nel *monasterio* di S. Nazario in S. Vitale, tanto l'arcivescovo Ecclesio, che i suoi successori Ursicino e Vittore (2).

Ma vedremo ben altro.

Inutile per noi ricordar i corpi di Dagoberto re di Francia († 638), d'Edmondo re d'Estanglia († 870), dell'imperatrice Agnese moglie d'Arrigo III (1077) e di tanti altri sovrani *interrati*. Ciò che più preme conoscere è quale fosse l'ubicazione delle arche dei congiunti di Galla Placidia nel mausoleo d'Onorio in Roma.

Esse furono scoperte in più volte con dentro i loro prodigiosi tesori, scavandosi a contatto delle fondamenta del mausoleo stesso e di S. Pietro.

Ora, essendo nel sec. XV e nella prima metà del seguente, il piano di San Pietro ancora l'antico, ed essendo quindi anche escluso ogni sospetto di passato interrimento, risultò che le arche vi erano state sepolte sin dall'origine. Alla quale conclusione soccorrono fatti storici di grande evidenza, anzitutto quello che il sarcofago di Maria fu rinvenuto col vertice a quasi due metri di profondità dal suolo e

(1) *Tractatus*, p. 574.

(2) Per alcuni, come per Florenzio (sec. V) e per Giovanni (574-595) l'AGNELLO dice unicamente che furono sepolti in monasteri che ricorda. Per Liberio aggiunge « *cujus sepulcrum nobis cognitum est* » e per Singleida « *sepulcrum nobis agnitum est* », ma ciò poteva riferirsi anche a sepolcri terragni. Nel caso già ricordato di Lauricio, egli accenna a un cubicolo riserbato all'arca; finalmente, rispetto a Pietro Antiste narra d'esser stato condotto con sua grande ammirazione a vederne il sarcofago nel monastero di S. Iacobo. Ma, sia lecito chiedere, non aveva egli mai veduto per l'innanzi nè S. Iacobo, nè l'arca d'un tanto arcivescovo? Si trattava invece d'un sepolcro di recente rinvenuto? La cosa è tanto singolare che lo stesso Agnello invoca dal lettore che gli si creda! *Lib. pontif.*, pp. 290-291.

quindi con la base a più di tre, « coperto d'una pietra parimente di marmo » e « circondato intorno da grossissimo muro » (1). È evidente che marmo e muro erano destinati a proteggere il tesoro, secondo il sentimento di chi ve lo aveva messo, e non dei posteri che il tesoro avrebbero levato, e il sepolcro nè sì profondamente calato, nè sì fortemente protetto. Risulta infatti che le arche non si vedevano nel mausoleo, quando, nel 737, Paolo II vi trasportò l'urna di S. Petronilla.

Infine è ovvio che se i sarcofagi fossero stati da principio *visibili* e *tangibili*, i vari saccheggi non avrebbero risparmiati i tesori sepolti in essi e tanto più tardi rinvenuti; primo di tutti il saccheggio dei Vandali, scatenatosi con odio proprio contro l'impero, e infuriato per quasi tutto il giugno 455, durante il quale

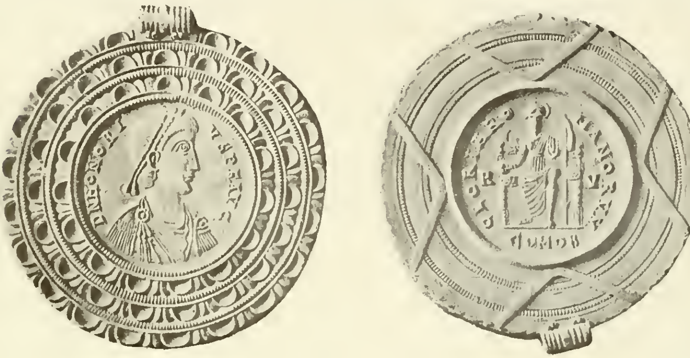


Fig. 26. — Medaglione d'oro d'Onorio (2).

le depredazioni d'ogni sorta, sino delle tegole di bronzo (3), furono tali che non rimase più, dicono gli storici, nemmeno un vaso di rame (4). Ed anche Eudossia, la vedova di Valentiniano, divenne preda di Genserico!

È vero che i Vandali rispettarono la chiesa di S. Pietro; ma il mausoleo imperiale, non dato all'uso del culto, n'era staccato. Comunque non v'ha chi ignori che i Saraceni nell'840 invasero la celebre chiesa, la violarono, derubarono « spazzarono », spogliando gli altari, infrangendo e frugando i sepolcri, sino quello di san Pietro (5). È certo che allora le arche d'Onorio, delle sue mogli Maria e Termanzia figlie di Stilicone (6) e d'altri congiunti avrebbero perduto tutto il loro meraviglioso carico di gemme e d'oro, se il suolo non le avesse profondamente celate. Lo conservarono invece, anche a traverso altri non meno memorabili saccheggi, perchè sempre riposte ed occulte.

Le prime grandi scoperte si fecero nel giugno del 1458, praticando uno scavo per seppellire un penitenziere: « Cavandosi lì, racconta Nicola della Tuccia,

(1) Antonio Bosio, *Roma sotterranea* (Roma, 1632), p. 43.

(2) Francesco Gnecchi, *I medaglioni romani*, I (Milano, 1912), p. 39 e tav. 20, n. 1.

(3) Procopio, *De bello vandalico* nel *Corpus bizantinæ historiæ* (Venezia, 1729), p. 352.

(4) Ferd. Gregorovius, *Storia della città di Roma nel M. Evo*, I (Roma, 1900), p. 151.

(5) *Op. cit.*, I, pp. 763-766.

(6) Nessuna maraviglia che Maria e Termanzia volessero vivere e riposar morte lungi da [Rave]nna, se là il loro padre era stato ucciso!

fu trovato un avello di marmo bellissimo » (1), e descrive le cose preziose rinvenutevi. Nello scorcio del 1519 si trovarono altri sarcofagi con altri tesori, nel « *fondar alcuni pilastri* per la cappella nuova appresso la chiesa di San Pietro ». Li descrive Marc'Antonio Michiel (2) il quale soggiunge: « Da la speranza di trovare andavano aprendo tutte quelle sepolture ». Nullameno altre, in tanto frugar del terreno, sfuggirono agli avidi ricercatori d'allora, tanto erano basse e riposte!

Infatti nel 1544 riedificandosi con un nuovo progetto la cappella di S. Petronilla, detta « del Re di Francia » discendendo con lo scavo si fecero altre scoperte: e fu allora che si scoperse l'arca di Maria: « un'arca di marmo, che da le cose che vi sono state ritrovate dentro, si è chiaramente conosciuto, che

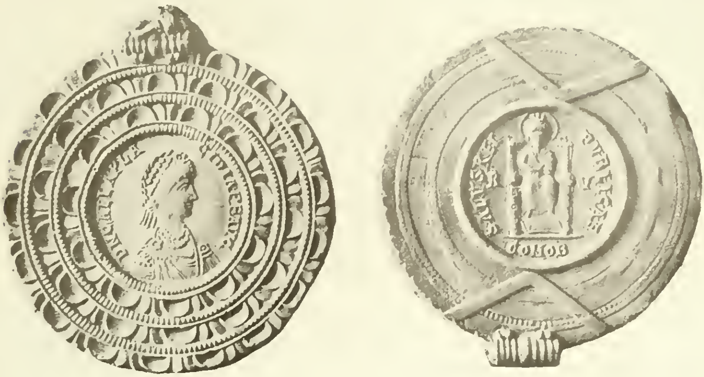


Fig. 27. — Medaglione d'oro di Galla Placidia (3).

fosse questo il sepolcro di Maria moglie de l'imperatore Honorio » (4). Oltre ai resti mortali vi era tale tesoro, che mai, come dice il Lanciani, occhio umano vide l'uguale in Roma!

Sotterrati erano i corpi nel mausoleo di Onorio e sotterrati nel mausoleo di sua sorella Placidia.

VII.

Nella terza e quarta parte di questo lavoro parleremo esclusivamente del monumento, descrivendolo e tessendo la storia de' suoi ristauri.

(1) Nicola della Tuccia, *Cronaca di Viterbo* nelle *Cronache e Statuti della città di Viterbo*, pubblicati ed illustrati da Ignazio Ciampi (Firenze, 1872). Cfr. Bosio, *Op. et loc. cit.*; G. B. de Rossi, *Sepolcro di s. Petronilla*, pp. 142-144, e *La croce d'oro rinvenuta nella basilica di S. Lorenzo* nel *Bollettino di Archeologia Cristiana*, ann. I (Roma, 1863), n. 5, p. 37; Luigi Borsari, *Notizie inedite intorno a scoperte di antichità in Roma e suo territorio* nel *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale*, serie V, anno XXVI (Roma, 1898), pp. 27-28 e Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, I (Roma, 1902), pp. 64, 70, 192, e II (Roma, 1903), p. 240.

(2) Emmanuele Cicogna, *Intorno alla vita e alle opere di Marcantonio Michiel* nelle *Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, IX (Venezia, 1861), p. 404.

(3) Francesco Gnecchi, *I medaglioni romani*, I, p. 39 e tav. 20, n. 2.

(4) Vedi le varie descrizioni di quel rinvenimento raccolte da Francesco Cancellieri *De secretariis veteris Basilicae Vaticanae*, I (Roma, 1786) pp. 995; L. Duchesne, *Notes sur quelques manuscrits de l'inventaire des Archives pontificales redigé en 1366–1367 sous le pontifical d'Urbain V. - Les mausolées impériaux* nelle *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XXII (Roma, 1902), pp. 388-398.

Giunti, però, a questo punto, a noi piace di guardarci indietro e abbracciare con uno sguardo ciò che abbiamo partitamente esaminato.

L'Agnello dice che Galla Placidia fu seppellita nel sacello di S. Nazario, forse davanti all'altare.

Rainaldo Concoreggio aggiunge che nel mausoleo vi furono sepolti anche Costanzo e Valentiniano III.

Che talora, oltre che nelle chiese, anche nei cosidetti *monasterî* si seppellissero sotto il pavimento personaggi cospicui risulta da quanto lo stesso Agnello sospetta per Placidia e afferma pei santi Ecclesio, Ursicino e Vittore.

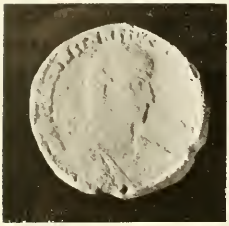


Fig. 28.
Medaglione di bronzo
di Costanzo III.

È noto poi che in Roma, nel mausoleo d'Onorio, fratello di Placidia, le arche erano collocate sotterra.

È del pari indubbio che, a muover dalla fine del sec. VII s'introdussero nelle chiese arche esterne, e che fra il IX e l'XI si esumarono i cadaveri sepolti in esse, e si lasciarono o misero in nuove arche, visibili e tangibili.

D'altra parte, non risultando da nessuna antica e autorevole testimonianza che Galla Placidia sia stata sepolta in Milano e che Valentiniano III sia stato sepolto in Roma (1), e da nessuna, nè antica nè moderna, che Placidia sia stata sepolta in Roma, non è da escludersi che i loro corpi non potessero essere trasferiti a Ravenna, nel mausoleo già costruito per accoglierli.



Fig. 29.
Solido aureo
di Valentiniano III.

Noi, nullameno, riconosciamo che prove chiare e sicure su quest'ultimo fatto, tali da consentire un'affermazione, mancano, e che solo siamo d'innanzi a una probabilità singolarmente confortata da ragioni e da fatti.

Quello, invece, che riteniamo provato si è che l'edificio, in contatto con la Reggia e con la chiesa palatina, ed avente i caratteri delle costruzioni placidiane e la loro singolare icnografia, sia, senz'altro, il mausoleo che Placidia si costruì per esservi seppellita insieme ad alcuni de' suoi congiunti. E che qualcuno (ad esempio, Costanzo) ci fosse veramente messo, è prova schiacciante il tesoro rinvenutovi, perchè sarebbe davvero inconcepibile la presenza d'esso senza la presenza di qualche salma regale.

Al fascino dell'arte il mausoleo aggiunge, perciò, il fascino di quella storia che il passato gli riconobbe e che, osiamo sperare, nessuno potrà più distruggere.

Corrado Ricci.

(1) Dei tesori rinvenuti nei sarcofagi del mausoleo d'Onorio nel 1458, nel 1519 e nel 1544, non è rimasto, che si sappia, altro che una bulla d'oro custodita a Milano, nel Museo Trivulzio! Ora è da avvertire come su di essa siano incisi i nomi d'Onorio, di Stilicone, di Maria, di Serena, di Termanzia e di Eucherio; e non quelli di Galla Placidia e di Valentiniano III. Vedi G. B. de Rossi, *La croce d'oro*, cit., p. 54, e Duchesne, *Notes* cit., p. 393.



Fig. 6. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo.
La Vergine col Bambino fra S. Domenico e S. Caterina da Siena (sec. XVII).

OPERE D'ARTE INEDITE NEL R. MUSEO DI SIRACUSA.

I.

Quadri.

Il monumentale palazzo Bellomo, destinato a sezione medioevale e moderna del R. Museo di Siracusa, ha già visto aprire le sue due più belle sale del piano superiore dove sono stati ordinati i dipinti ed altri oggetti d'arte, come stoffe, maioliche, ecc.

Alcune di cotali pitture furono da me pubblicate sul *Bollettino d'Arte* e sulla *Rassegna d'Arte* di Milano; ora ne aggiungo poche altre, entrate quasi tutte di recente nelle collezioni e rimaste finora inedite.

E ne comincio il novero, facendo conoscere per la prima una tavola rappresentante S. Francesco di Assisi (fig. 1), delle dimensioni di m. 0,90 × 1,76, escluse le barre di contorno che sono evidentemente aggiunzioni posteriori, dipinto che a me sembra della massima importanza, sebbene deplorevolissimo ne sia lo stato di conservazione, roso com'è il legno dal tarlo onde qua e là è avvenuto il distacco della tela facente parte della imprimitura. Essa proviene dalla chiesa dei Cappuccini in Siracusa e quando io la vidi e ne curai il trasporto nel R. Museo, era abbandonata su di una parete della sacrestia dove avea anche sofferto le offese dell'imbianchino.

La figura del Santo, che pare presa da un mosaico, ha tutto il carattere delle cose bizantineggianti, col viso lungo dagli occhi enormemente dilatati, dalle sopracciglia assai incurvate, dall'espressione dura ed angolosa. Essa dà



Fig. 1. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Tavola di S. Francesco (sec. XIV).

l'impressione di essere tracciata col carbone e balza dal fondo aurato, quantunque questo sia mezzo scomparso o sbiadito, col suo grande nimbo d'oro a rilievo e decorato di motivi a rombi.

Ai lati, quattordici quadretti rappresentano scene della vita del Santo, tranne l'ultimo che dà la figura della offerente in sembianze di alta dama lus-

suosamente vestita ed adornata. Alcuni di essi però non possono identificarsi, essendo quasi completamente distrutti o svaniti, come il primo, il settimo, l'o-



Fig. 2. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Tavola di S. Francesco. — Particolare

tavo; tutti si legano al ciclo della vita del poverello d'Assisi, ma con varianti notevoli dovute forse a tradizioni locali diverse. Il loro svolgimento si inizia a destra della figura centrale. Il secondo quadretto rende la visione di Papa Innocenzo dormiente, dove è interessante la forma del cubicolo con baldacchino

(il « cortinaggio » siciliano); il terzo, il Santo che sostiene la cadente torre campanaria della chiesa in forma di castello; il quarto, Papa Innocenzo che,



Fig. 3. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — La Vergine col Bambino (primi sec. XV).

vestito alla greca, dà il volume della regola a S. Francesco; il quinto si riferisce probabilmente alla morte del cavalier di Celano (si vede una giovine piangente condotta dinanzi al Santo e accompagnata da varî personaggi); il [illegible]esto esprime un incontro; il nono il Santo che riceve le stimmate; il decimo

la morte; l'undicesimo l'adorazione dell'arca reliquiaria del Santo; il dodicesimo la visione di Guido vescovo; il tredicesimo la visione di Frate Agostino; il quattordicesimo la offerente.

Codeste scene son trattate con una candida ingenuità e con un senso profondo di fede. Oltre che le figure appaiono disegnate con una certa perizia, la



(Fot. Brogi).

Fig. 4. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Avanzi di un polittico (prim[illegible] sec. XV).

foggia del vestiario e i particolari degli arredi possono dare un buon contributo alla conoscenza del costume siciliano del '300. E che il dipinto appartenga a quel secolo non credo che si possa dubitare; [illegible] figura, tale lo confermano i dettagli decorativi degli arredi medesimi (1).

(1) Il culto di S. Francesco di Assisi in Si[illegible] ant[illegible]. Il PRIVITERA, *Storia di Siracusa*, Napoli, 1879, vol. II, p. 34, ricorda che, [illegible] il Serafico, una famiglia di Francescani venne qui a stanziarsi.

L'autore, probabilmente un monaco dell'ordine, ha dato un'intonazione verdina alla tempera lumeggiandola in oro, e mentre nella rappresentanza centrale non si è quasi scostato dai canoni della pittura bizantina, nelle figurazioni delle scene appare animato dallo spirito dell'arte nuova.

Il chiar. Francisco Martorell y Trabal della Scuola spagnuola di Roma, pochi mesi or sono, osservando questa tavola, rimase sorpreso per il riscontro che essa offre con altra rappresentante S. Pietro da lui vista in un piccolo paese della Spagna, ma dove, a differenza della nostra, il fondo è d'argento.



Fig. 5. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. Ignoto messinese dei primi del sec. XVI. La Transfigurazione.

Certo essa costituisce un documento importante che potrà dar la chiave di altre scoperte e apportar lumi alla pittura trecentesca siciliana che è ancora purtroppo una incognita.

Nel mio articolo « La pittura in Siracusa nel sec. XV » pubblicato nella *Rassegna d'Arte* (a. X, febbraio 1910), a proposito del mirabile polittico posseduto dal Museo siracusano, scrivevo: « L'autore della parte nobile del polittico, un siciliano senza dubbio, a noi ignoto, dovette formare una scuola e signoreggiare sui pittori contemporanei, che, in quel periodo e poco dopo, lavorarono in Siracusa ». Era quel mio scritto in corso di stampa quando il Museo ebbe la fortunata occasione di aggiungere, su mia proposta, alla sua piccola raccolta pittorica, una pregevole tavola i cui rapporti stilistici col polittico, come mi farò a dimostrare, sono evidentissimi.

Ecco come avvenne l'acquisto. Io ricordavo di aver veduto quel dipinto proprio in Siracusa, circa 16 anni addietro; eppure, a tanta distanza di tempo, nella mia memoria lo mettevo in relazione col polittico, talmente impressi mi eran rimasti i caratteri delle figure. Però nulla mi era riuscito sapere della sua sorte, e fu solo persistendo nelle indagini, che ebbi sentore come il proprietario l'avesse spedito a Firenze nella speranza di venderlo a buon prezzo. Per buona ventura il quadro non fu compreso dagli amatori fiorentini e così ottenni che esso ritornasse nella sua sede naturale e che il Museo l'acquistasse.

La tavola, composta di tre assicelle, è in legno abete e misura m. 0,88 × 1,87. Essa rappresenta, su fondo d'oro, la Vergine col Bambino sedente sul trono (fig. 3). Il divin Figliuolo, di cui è caratteristica la testolina ricciuta e spiccatamente dolicocefala, contempla la madre sua, mentre fra le mani tiene un uccellino.

Ai lati del trono, dietro i pilastri anteriori, stanno in piedi quattro putti adoranti, i primi due vestiti di tunichetta rossa gallonata in oro. In basso, accanto la predella, sono dipinti due stemmi gentilizi.

Quest'opera trova perfetto riscontro col polittico (1); evidentemente si tratta della stessa mano che dà ricchezza al fondo d'oro, alle vestimenta, alle forme



Fig. 7. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Maniera del Monrealese.
La sacra famiglia.

decorative del trono. L'ignoto pittore della prima metà del sec. XV ha saputo dare anche in questo lavoro delicate fattezze ed espressione soave al viso della Vergine, dal colorito bruno caldo, dai capelli ondulati che ne incorniciano il dolce ovale. I particolari fisionomici e ornamentali, il modo di piegare le vesti e di atteggiare le figure corrispondono pienamente. La Vergine anche qui offre al Bambino una melagrana e il suo mantello è pur esso riccamente ornato di galloni d'oro e si distende in varie ed abbondanti pieghe ai piedi del trono sopra un cuscino ricamato in oro.

(1) Cfr. *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione, II, n. 6.

Disgraziatamente il dipinto ha molto sofferto nei colori; in alto rimangono traccie della sua decorazione in gesso, e forse non è completo. Esso insieme col polittico e col S. Lorenzo da me descritti nel citato *Bollettino d'Arte*, forma un gruppo interessante di una manifestazione artistica locale sviluppatasi sotto influenze senesi.

Al contrario, alcuni frammenti di un polittico (fig. 4) pervenuti per acquisto, palesano un altro carattere e un'altra scuola. Manca la rappresentanza centrale e le quattro tavolette superstiti delle dimensioni ciascuna di m. 0,27 × 1,08, ren-



Fig. 8. – *Siracusa*, Palazzo Bellomo.
La Vergine col Bambino e S. Domenico (sec. XVIII).

dono le figure, su fondo d'oro graffito a piccoli quadrilobi, di S. Giovanni Evangelista, di un altro Apostolo, di S. Caterina di Alessandria e di un'altra santa, certamente S. Agata, recante nella destra uno scettro crucigero e nella sinistra un cartello con la scritta: *mentem · sanctam · habuit · honorem · deo . dedit · spontam.* In alto, nel campo delle cuspidi, sono rappresentate le mezze figure di S. Pietro *(s. petrus)*, dell'Annunciazione e di S. Matteo *(s. matheus)*. Queste tavolette non sono dipinte con vera diligenza, tutt'altro, ma in ogni modo possono avere la loro importanza per la storia dell'arte siciliana dei primi del sec. XV e per i suoi rapporti con l'arte continentale (toscano-umbro-marchigiana).

Il quadro su tavola (m. 1,40 × 1,94) rappresentante la Transfigurazione di Nostro Signore (fig. 5) fu venduto al Museo dal sig. Marino Massa che disse di averlo

acquistato a Messina prima ancora del disastro del 1908. In esso l'autore, appartenente ai primi del 500, si lega con la maniera di Salvo D'Antonio. Difatti



Fig. 9. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Scuola napoletana del sec. XVIII.
La Trinità.

esso ricorda il dipinto della Morte della Vergine che questo pittore firmò e datò e che fino al disastro del 1908 esisteva nel Duomo di Messina.

Sebbene risenta dello stento proprio di un imitatore, credo che questa tavola possa avere interesse per talune sue forme iconografiche, no certo per la tecnica del colore che pare debole e fiacca.

Il lunettone su tela (fig. 6) (m. 1,39 × 2,71) fu da me scoperto in una delle sale del vecchio monastero di S. Lucia in Siracusa. Esso si presenta con un'aria di nobiltà che lo distingue dalle tante pitture seicentesche più o meno banali. La sua rappresentanza consiste nella figura della Vergine col Bambino nell'atto che entrambi distribuiscono il rosario a S. Domenico e a S. Caterina da Siena genuflessi. Le immagini sono rese con molta cura ed efficacia e con virtù colo-



Fig. 10. *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — L'Immacolata (sec. XVII).

ristiche da maestro, specialmente quelle della Vergine e di S. Domenico, di guisa che ci rivelano un pittore educato ai buoni esempi della scuola bolognese.

Ed ora che siamo entrati in pieno seicento debbo notare altre tele di quel secolo e del seguente.

Il quadro Moscuzza (m. 0,99 × 1,19) raffigurante la Sacra Famiglia (fig. 7) è tutto compreso del sentimento che il Monrealese seppe dare ai suoi dipinti, e non mi sembra lontano dal vero affermare che qui siamo di fronte ad un suo bravo seguace della maniera vandyckiana.

I due quadretti (figg. 8-9) manifestano due indirizzi artistici diversi: l'uno romano, l'altro napoletano, e lasciano supporre che possano essere probabilmente bozzetti. Il primo, proveniente dall'ex monastero di S. Agata in Catania (m. 0,47 × 0,60), rende la Vergine col Bambino in atto di offrire l'abito

a S. Domenico stante in ginocchio. La Vergine, sedente, indossa largo mantello verde che le copre anche il capo, ed il Bambino ignudo, stando in piedi,



Fig. 11. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Guglielmo Borremans: L'Immacolata fra santi (1716).

sorregge con la sinistra uno scettro, mentre con la destra benedice. A lato al Bambino medesimo si vede un Angelo con un vassoio in mano; in basso anime purganti tra fiamme. Il dipinto manifesta buone qualità tecniche sia nel

l'impasto dei colori armonicamente vivaci, come nella correttezza del disegno. Notevole la dolcezza espressiva della Vergine e molto graziosa la fisonomia spigliata del Bambino. Si deplora solo che esso abbia sofferto a cagione di troppo calore, come è dato vedere dal raggrinzamento dei colori.

L'altro quadretto, acquistato in Siracusa e proveniente, come pare, da famiglia signorile, raffigura la Trinità (m. 0,59 × 1,04), ed è lavoro pieno di effetto coloristico dove prevalgono le tinte brune e rosse. Esso rivela il carattere della scuola napoletana del sec. XVIII e precisamente di quello « abate Ciccio » che ne fu il più cospicuo campione.

La grande tela dell'Immacolata in gloria (m. 2,33 × 3,20) che è passata fin qui sotto il nome di « Scuola del Monrealese » (fig. 10) da molti anni fa parte delle raccolte artistiche del Museo a favore del quale fu regolarmente devoluta dopo la soppressione del convento dei Cappuccini di Spaccaforno. Essa, invero, ricorda alquanto la maniera del Novelli in qualche particolare, come nella figura dell'Eterno che accoglie la Vergine; però nel resto si allontana dal fare del valoroso maestro e tutto fa credere che appartenga ad un pittore derivato bensì da quella scuola, ma che attinge ad altre fonti, riuscendo accademico e quindi poco o niente originale.

L'altra tela (m. 2,46 × 3,75), già nota per un lavoro del Di Marzo (1), dà pure l'immagine dell'Immacolata (fig. 11), ma con raggruppamento più ricco di figure, essendovi in basso la Maddalena, S. Caterina, S. Antonio abate, S. Francesco e S. Chiara. Essa, oltre la data 1716, reca la firma del pittore Guglielmo Borremans, un fiammingo che trascorse molti anni in Sicilia lavorando a fresco nelle chiese, ma che non giunse mai a vera altezza e a solenne magistero d'arte.

II.

Ricami - Paliotti in cuoio - Maioliche ispano-arabe - Berline.

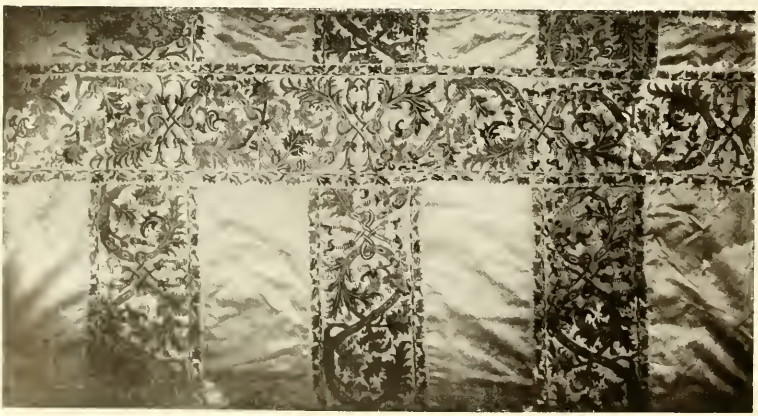


Fig. 12. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Paliotto ricamato in seta (sec. XVII).

Qui non faccio che descrivere i pezzi principali della raccolta. Restano ancora i merletti ed altri prodotti svariati della piccola arte, comprese le maio-

(1) *Guglielmo Borremans di Anversa... in Sicilia*, Palermo, 1912.

liche medioevali degne di uno studio particolare che potrà probabilmente rivelarci fabbriche indigene finora affatto sconosciute.

Eccellenti esemplari seicenteschi sono i due paliotti in seta (figg. 12-13) provenienti dalla chiesa dell'ex monastero del Ritiro in Siracusa, uno a zone orizzontali e verticali con ricami a colori di carattere floreale a larghe volute; l'altro riproducente lo stesso motivo ma per tutto il campo e anch'esso in maniera splendente, vivacissima. Sono due pezzi superbi che manifestano in quanto onore fosse tenuta un tempo l'arte del ricamo in Sicilia e che hanno il pregio di serbare ancora un profumo della eleganza cinquecentesca.



Fig. 13. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Paliotto ricamato in seta (sec. XVII).

Il piviale del sec. XVIII (figg. 14-15), pervenuto al Museo dallo stesso monastero del Ritiro, è ricamato riccamente in oro e in seta e rappresenta anch'esso un'opera d'arte pel modo con cui è disegnato e per la diligenza usata dalla esperta ricamatrice, la quale ha dovuto aver presente un modello preparato a bella posta da un artista, non trattandosi di una delle solite composizioni comuni a chi non ha pratica del disegno, ma di un lavoro eseguito sulle orme di un cartone appositamente approntato.

N. 8 paliotti in cuoio, tutti, tranne uno, appartenuti all'ex convento dei Cappuccini in Siracusa e da me fatti trasportare in Museo, imitano i così detti « cordovani » con la loro ricca decorazione in oro ed in argento e con la dipintura di frutta e di fiori contornanti, fra svariati cartocci la rappresentanza centrale, la quale consiste ora in una Madonna col Bambino ed ora in altre figure di santi. Notevole uno di essi decorato a rilievo. Non sappiamo se tale industria artistica sia stata esercitata lungo il '700 in Sicilia, o se questi paliotti siano stati importati.



Fig. 14. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Piviale (sec. XVIII).



Fig. 15. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Piviale (sec. XVIII). Particolare del dorso.

Ricordo che a Venezia, a S. Zaccaria, nella cappella di S. Tarasio ne esistono tre dello stesso genere e fra essi, quello di centro, avente nel mezzo l'Adorazione dei Magi, graziosissima come quella del paliotto di Siracusa (fig. 17). Così anche nel Museo Correr si vedono altri esemplari somiglianti che dimostrano come una tale industria sia fiorita in Venezia e vi duri tuttavia.

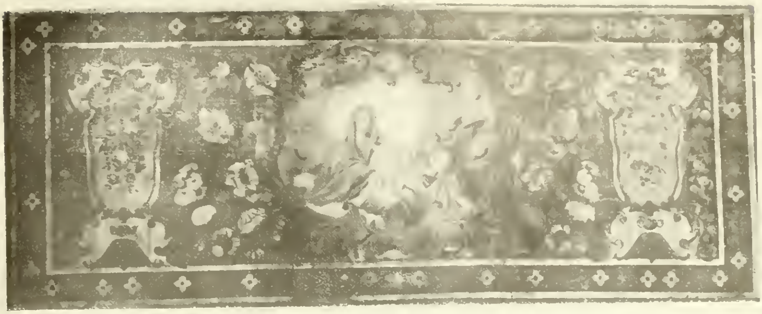


Fig. 16. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Paliotto in cuoio (sec. XVIII).

La raccoltina delle maioliche ispano-arabe ha la sua importanza anche per il fatto dei rapporti che fino al sec. XVIII l'isola ebbe con le fabbriche di

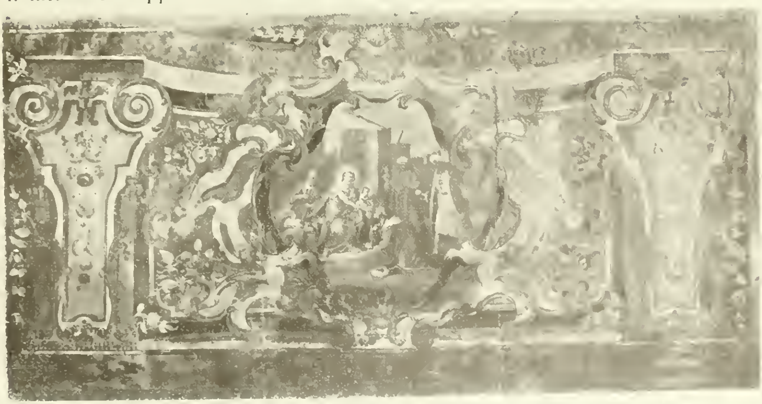


Fig. 17. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Paliotto in cuoio (sec. XVIII).

Valencia. In una vetrina sono esposti quindici pezzi, la più parte grandi piatti dei quali, fra i più cospicui (quasi tutti furono acquistati nel mercato antiquario di Catania), scelgo due per la riproduzione, cioè uno del sec. XVI (diam. 0,38) e l'altro del XVII (diam. 0,36), notevole per lo stemma gentilizio [illegible] e per le iridiscenze accentuatamente aurate (fig. 18-19).

Le due berline, alle quali in questi giorni [illegible] è stato posto [illegible] padiglionetto appositamente costruito, danno idea del lusso che nel [illegible] presiedeva nel costume dell'aristocrazia siciliana. Una, che sembra [illegible] al sec. XVII e a industria locale (fig. 20), è stata [illegible] in deposito dal Comune di



Fig. 18. — *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Piatto ispano-arabo (sec. XVI).



Fig. 19. *Siracusa*, Palazzo Bellomo. — Piatto ispano-arabo (sec. XVII).



Fig. 20. — *Siracusa,* Palazzo Bellomo. — Berlina vescovile (sec. XVII).



Fig. 21. — *Siracusa,* Palazzo Bellomo. — Berlina signorile (sec. XVIII).



Fig. 22. — *Siracusa,* Palazzo Bellomo. — Pannello decorativo della berlina signorile.



Fig. 23. — *Siracusa,* Palazzo Bellomo. — Pannello decorativo della berlina signorile

Siracusa, e reca sulle quattro facce uno stemma gentilizio sormontato da cappello vescovile, molto probabilmente, come pare, ridipinto in tempo posteriore.

Essa è ricca di graziosi intagli e di dorature, e nel suo genere è un vero modello di eleganza e di buon gusto; è anche in buono stato di conservazione se si toglie qualche scrostatura qua e là nelle parti dipinte su e accanto agli sportelli.

L'altra risale evidentemente agli ultimi del sec. XVIII (fig. 21) e apparteneva, prima che il Museo l'acquistasse, a famiglia signorile siracusana. Ne sono una caratteristica i quattro medaglioni ellittici su tela nei quali sono dipinte scene mitologiche, forse tratte da incisioni francesi, secondo il gusto e la maniera del Boucher, ed eseguite con diligente cura.

Agosto 1913.

Enrico Mauceri.

IL QUADRO DI DOMENICO MORONE DELLA GALLERIA CRESPI.

Lo Stato ha acquistato il quadro di Domenico Morone rappresentante la « Cacciata dei Bonacolsi da Mantova », della Galleria Crespi di Milano, e quel famoso dipinto sarà restituito al Palazzo ducale dei Gonzaga a Mantova, dove apparirà come un monumento parlante della storia di quella gloriosa città. Avvenuta la disgregazione e la vendita all'estero di gran parte della Galleria Crespi, pur essendosi assicurata alla Brera la *Natività* del Correggio, si sentì che sarebbe stato doloroso che opere dell'importanza storica del dipinto del Morone e dell'altro del Granacci, l' « Entrata di Carlo VIII a Firenze », andassero ad arricchire i musei stranieri, quasi spoglie trionfali di una nazione che non si cura del suo glorioso passato.

Allora il Governo, per le insistenze di molti, ottenne che di quei due dipinti, prima che fossero portati fuori d'Italia, una speciale commissione facesse la stima, per poter così esercitare il diritto di prelazione.

Ma il passo non era senza pericoli ; poichè i Crespi si facevano forti delle lautissime offerte che per il dipinto del Morone avevano avute da amatori stranieri, tanto che, come apprendiamo dai giornali, I. P. Richter, un inglese, illustre storico dell'arte, autore di un'opera su Leonardo e studioso accreditatissimo in modo speciale dell'arte veronese del primo cinquecento, incaricato dai Crespi insieme coll'Jesurum di Firenze di rappresentarli nella commissione peritale, ebbe a sostenere che la preziosa tela valeva un milione.

Per fortuna, gli autorevoli rappresentanti dello Stato, il dott. Arduino Colasanti della Direzione di Belle Arti e il dott. Gino Fogolari, direttore delle Gallerie di Venezia, reagendo energicamente contro le montature del mercato antiquario straniero, seppero tener testa ai commissari della famiglia Crespi e, quel che più giovò, l'intera commissione potè mettersi d'accordo nello scegliere come quinto arbitro il conte Carlo Gamba di Firenze, conoscitore d'arte molto apprezzato anche fuori d'Italia, che, accostandosi alle ragioni dei commissari governativi, ne fece trionfare il giudizio assai ragionevole, cioè che il dipinto del Morone, venduto liberamente sul mercato straniero, valeva centocinquantamila lire.

Il quadro del Morone è una delle poche pitture quattrocentesche rappresentanti un fatto storico senza simboli e senza allegorie nel luogo preciso in cui avvenne.

Di grandi dimensioni, ornava in antico una sala del palazzo di Pusterla. Il marchese Francesco Gonzaga lo aveva ordinato al pittore che aveva posta la firma « Dominicus Moronus veronensis pinxit 1494 ».



Domenico Morone. — La cacciata dei Bonacolsi da Mantova.

Prima che si scoprisse quella firma passava per opera del Mantegna, e per quanto di altra scuola e di un artista di indole ben diversa, bisogna pur convenire che un riflesso dell'arte mantegnesca, tutta nutrita di verità e di forte carattere, appare anche in cotesta tela.

Il fatto d'armi, col quale, il 16 agosto 1328, Luigi Gonzaga, liberando la patria dalla tirannica oppressione di Passerino Bonacolsi, fondava il potere della sua famiglia, è ricostruito esattamente e minuziosamente secondo la narrazione dei vecchi cronisti, ed è riprodotto il centro della vecchia città, con le sue torri e i suoi palazzi, e in fondo alla piazza la cattedrale dalla facciata marmorea con le cuspidi che ricordano le chiese veneziane.

Architetto ne era stato infatti Giacomello da Venezia, tra gli anni 1399-1401, e l'avevano ornata gli scultori Pierpaolo da Venezia e Giacomino da Pavia: ma oggi la facciata del Duomo non ricorda quasi più l'antica così bella, così ornata, così veneziana, come la vide e la ritrasse Domenico Morone, nè oggi si vedono più, come nel dipinto, dietro la severa torre romanica, l'antica chiesa di S. Agata col campanile e le case che formavano il rione degli Scaglioni.

La torre a sinistra donde entrarono gli armigeri che Guido Gonzaga conduceva da Verona in aiuto del padre, è quella ancora oggi esistente, sotto cui passa la strada, che viene dal Ponte dei Mulini. Per dirne il nome il Morone vi ritrasse anche un mulattiere che guida la sua bestia carica di sacchi di grano, e ci mostra così anche la vita placida della città, sorpresa dalla congiura e dalla sollevazione contro il tiranno.

Vediamo la fortezza, rappresentata dalla torre della gabbia e dalle mura merlate, ancora in parte circostanti alla torre, e da un resto di arcata allora protendentesi sulla via.

Il palazzo del Capitano, costruito nel 1295-1300, s'erge a destra, come è attualmente, ad eccezione dei poggiuoli, non più esistenti, sulla facciata. Sorge appresso la casa di Guido Buonacolsi « magna Domus » nella sua antica forma.

E tutta quell'architettura romanica, cupa, militaresca fa da sfondo all'impeto dell'assalto nella lotta terribile delle fazioni cittadine, che imperversa sulla piazza e ogni cosa è riprodotta con vigoria realistica e insieme con un'ingenuità degna di Paolo Uccello.

Senza esagerazioni si può dire che la « Cacciata dei Buonacolsi » del Morone ha per Mantova la stessa importanza che la « Processione di San Marco » di Gentile Bellini ha per la Venezia del quattrocento e, come io non potrei pensare la mia città priva di quella testimonianza gloriosa del suo passato, così affretto col desiderio l'ora di poter ammirare il Morone in una sala del palazzo dei Gonzaga, così glorioso una volta per opere d'arte ed ora pressochè abbandonato.

Pompeo Molmenti.

ATTI UFFICIALI

Circolare per il Comitato internazionale per le Onoranze ai Fratelli Van Eyck.

Roma, Ottobre 1913.

Il giorno 2 agosto del corrente anno si è inaugurato a Gand il monumento che un Comitato Internazionale ha voluto fosse eretto, ad opera dello scultore Giorgio Verbanck, per rendere un solenne omaggio, anzi una glorificazione, ai due fondatori della grande arte fiamminga, a Uberto e Giovanni Van Eyck. Non debbo ricordare alla S. V. la meravigliosa bellezza, la soavità, la verità, la ricchezza del polittico *dell'Agnello Mistico*, capolavoro dei due celebri fratelli, e degli altri dipinti lasciati dal minore di essi, nè debbo ricordare l'altissimo valore storico dell'arte loro, preparata e nutrita dall'arte di Parigi e della Borgogna, e soprattutto, dall'opera di Jacquemart de Hesdin, di Pol de Limbourg e degli altri miniatori che li precedettero, ma fiorita ed apparsa di subito così rigogliosa che sembrò tener del prodigio. Voglio invece richiamare l'attenzione della S. V. sul fatto che oggi non più come un tempo le singole scuole artistiche fiorite in Europa si considerano e si studiano distinte, come se nel loro cammino ognuna avesse seguita solitaria una sua via, e quasi assorta in un sogno interiore, ignara o non curante che, accanto ad essa, in vie parallele, altre scuole si affaticassero con uguale ardore e con analoghi sforzi, se pur con varia fortuna, per raggiungere gli stessi ideali di spirituale godimento e di bellezza, oggi si intende meglio il nesso intimo che congiunge l'una all'altra le diverse scuole d'arte stringendole tutte in una immensa sottilissima trama, perchè l'opera dei maggiori artisti, uscendo fuori dai confini angusti del proprio paese, ha avuto efficacia e ha giovato alla formazione e all'educazione anche di artisti lontani: di questo ricambio continuo potremmo citar mille esempi sfogliando le pagine della storia dell'arte nostra, ma di esso rappresentano anche un esempio cospicuo i fratelli Van Eyck, dalla cui opera non può fare astrazione chi voglia conoscere e apprezzare le radici profonde, l'intima natura dell'arte italiana del quattrocento.

Tali le ragioni per le quali al monumento elevato alla gloria dei fratelli Van Eyck si volle dare un largo e solenne carattere internazionale, promuovendo, per sostenerne le spese, la costituzione di singoli Comitati d'onore i quali, in ogni Stato, raccogliessero i fondi necessari dalle generose elargizioni di privati cittadini, di Accademie o di altri pubblici Istituti.

Se pertanto la S. V. o persone di sua conoscenza, volessero concorrere in quest'opera, che tornerà anche ad onore del nostro paese, potranno dirigere le adesioni e le quote (per le quali non si è fissato alcun limite minimo) al sottoscritto, presso la Direzione generale di Antichità e belle Arti, 11, Piazza Venezia, Roma.

I nomi dei sottoscrittori saranno pubblicati in uno dei prossimi fascicoli del *Bollettino d'Arte*.

Il Presidente.

Circolare alle Sopraintendenze delle Gallerie e delle Opere d'Arte. Divieto di remozione di oggetti d'Arte.

Ritornando in diverse chiese, già da me visitate in passato, ho con sorpresa notato che i sacerdoti premessi ad esse hanno levato ed asportato quadri, talora assai ragguardevoli, confinandoli in luoghi secondari ed anche in confusi magazzini, per sostituirli con lavori di nessun interesse artistico, specialmente con mediocrissime statue di gesso banalmente colorate.

Sarò grato alla S. V. se vorrà spedire ai parroci e custodi delle chiese, comprese nella circoscrizione di codesta Soprintendenza, una circolare che li diffidi dal fare qualsiasi spostamento o sostituzione senza preventiva autorizzazione della Soprintendenza stessa. La S. V. ricordi loro che l'arbitraria remozione degli oggetti d'arte, appartenenti ad Enti morali, è espressamente proibita dall'art. 12 della legge 20 giugno 1909, N. 364, e che l'art. 34 commina ai trasgressori una multa da lire 300 a 10,000.

Il Direttore Generale
Corrado Ricci.

NOTIZIE

R. Scuola Archeologica Italiana in Atene.

(1° luglio 1909 — 30 giugno 1912).

Impianto. — I lavori per l'impianto della Scuola, istituita con R. Decreto del 9 maggio 1909, cominciarono nell'estate dello stesso anno, appena fu nominato il direttore nella persona del Dott. Luigi Pernier. La palazzina di proprietà Schilizzi, già presa in affitto per servire come sede dell'istituto, fu arredata nel modo più pratico e decoroso impiegando a tale scopo i fondi dell'esercizio 1908–1909. Nello stesso tempo s'iniziò la formazione della biblioteca col fornirla delle opere più importanti e di prima necessità, e quella dell'archivio sia per la corrispondenza, sia pei documenti inventariali e contabili.

Fin dal principio la Scuola, favorita dal costante appoggio delle nostre autorità in Grecia, s'è adoperata con successo per entrare nei migliori rapporti con le Autorità elleniche e con gli altri istituti scientifici, greci e stranieri; così in ogni circostanza i suoi componenti hanno ottenuto da quelle ogni sorta di facilitazioni ed hanno usufruito dei vantaggi derivanti dalla intesa con i colleghi delle altre nazioni.

Il giorno 7 aprile 1910 si tenne la solenne seduta inaugurale della scuola alla presenza di S. M. il Re e dei Principi Reali di Grecia; parlarono il R. Ministro d'Italia, March. Carlotti, S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione di Grecia, il Prof. G. Doerpfeld, direttore dell'istituto archeologico germanico, e il Direttore della nostra Scuola.

Sede. — Alla scadenza del primo contratto di affitto (nell'agosto del 1910), essendo stata alienata la palazzina Schilizzi, la nostra Scuola ha dovuto cederla al nuovo proprietario ed ha trasportato la sua sede in uno stabile di proprietà Macrianni, anche più decoroso nell'aspetto, situato in vicinanza della città antica, fra l'acropoli e il tempio di Giove olimpico. Qui non solo si è completato l'arredamento degli alloggi e della biblioteca, ma si è fornito l'istituto del necessario per le pubbliche sedute e degli strumenti occorrenti pei suoi lavori scientifici, cioè macchine per proiezioni, fotografie e rilievi.

Peraltro ad evitare la poca convenienza di ulteriori cambiamenti di sede, e per dare alla istituzione un carattere sempre più stabile ed elevato, il Ministero della Pubblica Istruzione, d'accordo con quello degli Esteri, ha stabilito di procurare alla Scuola di Atene una sede propria, incoraggiato a ciò dalla intenzione del R. Governo ellenico di offrire al nostro un terreno perchè vi sia fabbricata la scuola archeologica italiana. Sono in corso le pratiche relative a tale offerta gratuita di terreno e, prescindendo dall'esito di esse, il nostro Governo ha pensato al modo di provvedere i fondi occorrenti per attuare il progetto.

Dotazione. — La dotazione di L. 20.000 annue, se è bastata durante il periodo di formazione dell'istituto, si è però riconosciuta insufficiente per permettere ad esso di prendere lo sviluppo desiderabile. Essa infatti non consentiva alla Scuola di assegnare più che due posti di studio semestrali ogni anno e non poteva bastare per spese di scavi e di speciali ricerche e pubblicazioni scientifiche. Perciò a cominciare dall'esercizio 1911–1912 la dotazione è stata portata complessivamente a L. 40.000, di cui 5000 gravano come per lo innanzi sul bilancio del Ministero degli Affari Esteri e L. 35.000 su quello della Istruzione Pubblica, il quale ha peraltro disposto che annualmente una parte dell'aumento serva a rifusione dei fondi occorrenti per la costruzione della sede.

Regolamento. — In conformità all'aumento di dotazione si è sentita la necessità di modificare l'originario regolamento della Scuola, specialmente per la parte che riguarda il genere e la durata dei posti di studio e gli obblighi degli alunni verso l'Istituto. Una commissione composta del presidente della Scuola Archeologica di Roma, del Direttore di quella di Atene e del Professor Lucio Mariani, ha presentato fin dal novembre 1911 lo schema del nuovo regolamento in base al quale, oltre agli alunni di terzo anno della Scuola Archeologica di Roma, quella di Atene, in seguito a speciali concorsi, avrà alunni propri stipendiati per un anno, confermabili per un altro anno, e *aggregati* con assegno semestrale. A questi ultimi potranno concorrere i laureati in qualsiasi disciplina classica o artistica delle Università e degli Istituti Superiori del Regno.

Biblioteca. — Nel costituire la biblioteca si è cercato fin dal principio di darle un carattere suo proprio, procurando di raccogliervi il maggior numero possibile di pubblicazioni archeologiche italiane, molte delle quali sono ancora poco diffuse all'estero, in modo da renderla di stile complemento alle biblioteche degli altri istituti archeologici di Atene. Il primo nucleo di circa 600 volumi, nei due successivi esercizii si è raddoppiato con acquisti fatti per la maggior parte a prezzi di occasione dalle principali ditte librarie d' Italia e dell'estero, con doni del Ministero della Pubblica Istruzione, d'istituti scientifici e di studiosi italiani e stranieri, e con vantaggiosi cambi fra l'istituto austriaco di Atene e il nostro per i quali ci siamo procurati un centinaio di volumi con leggerissimo aggravio del bilancio della Scuola. Ultimamente la biblioteca si è arricchita pure di pubblicazioni assai costose, come le serie arretrate delle principali riviste, i corpi epigrafici, ecc. Di tutte le suddette opere, ordinate negli scaffali per materie, registrate nell'inventario generale e in uno speciale libro d'ingresso, è stato altresì redatto il catalogo alfabetico.

Alunni. — Durante il triennio 1909–1912 hanno fatto parte della Scuola cinque alunni, di cui uno proveniente dalla Scuola Archeologica di Roma e gli altri nominati in seguito a concorso fra i laureati in lettere. Per questi la durata della borsa di studio è stata di sei mesi, ma l'ultimo per nomina ha ottenuto una conferma semestrale. Inoltre hanno soggiornato brevemente alla Scuola il Capo e alcuno dei membri delle nostre missioni archeologiche in Creta, in Cirenaica e nelle isole dell'Egeo.

Gli alunni dopo aver atteso allo studio della topografia, dei monumenti e dei musei di Atene, prendendo parte alle speciali esercitazioni della nostra Scuola e seguendo i corsi di conferenze tenuti dai varii istituti, hanno visitato i principali centri di scavo della Grecia e di Creta, quasi sempre guidati dal direttore. Ciascuno di essi ha raccolto materiali per qualche suo studio speciale, e partecipato alle pubbliche adunanze e agli scavi della Scuola.

Adunanze. — Ogni anno nel nostro Istituto si è tenuta una pubblica adunanza, in cui il Direttore e gli alunni hanno comunicato i risultati di studi e ricerche originali, illustrandoli con l'aiuto di proiezioni.

Ricerche e Scavi. — Riconoscendosi la opportunità d'intraprendere qualche scavo nella Grecia propria, nel maggio del 1911 si è compiuto un breve viaggio di ricognizione per scegliere una località adatta. Ci siamo rivolti all'Eubea settentrionale tanto poco nota quanto attraente dal lato archeologico, ed abbiamo notati interessanti indizi sull'acropoli dell'antichissima Kerinthos. Riserbandosi di usufruire dell'aumento della dotazione per iniziare uno scavo in quei luoghi, la Scuola intanto ha cooperato ad espletare il programma delle ricerche italiane in Creta, avendo ottenuto a tale scopo una parte dei fondi della missione in quell'isola.

Nel 1910 la scuola partecipò all'esplorazione di alcune tombe a *Tholos* nelle vicinanze di Phaestos e nel 1911 iniziò scavi proprii a Gortina, dove già sono state fatte due campagne.

Durante la prima si sono fatte nuove osservazioni sull'acropoli, all'anfiteatro, sul corso del Letèo; si sono scoperte due fontane monumentali con colonne, statue, iscrizioni di epoca romana, imperiale e bizantina; si è rimessa in luce la metà orientale dell'edifizio circolare in cui è murata la *Grande Iscrizione* delle leggi di Gortina, scoperte dal prof. Halbherr nel 1884.

Durante la seconda campagna, terminata nel luglio del 1912, si è scoperta quasi tutta la porzione occidentale dell'edificio stesso, che è un *odeum* interessantissimo per le vicende della sua costruzione, e soltanto si è lasciata una zona su cui passa un canale irrigatorio il quale sarà deviato entro un nuovo letto già quasi completamente costruito. Vicino all'*odeum* sono tornate in luce varie abitazioni e un sepolcreto cristiano. Dagli sterri provengono frammenti di statue, iscrizioni, monete.

Nello stesso tempo è stato iniziato lo scavo di un altro importante edificio di Gortina, detto il *Pretorio* o la *Basilica*. Già i primi saggi hanno mostrato che si tratta di una grandiosa costruzione ornata di portici, di statue e d'iscrizioni, alcune delle quali ricordano appunto la *basilica*, altre magistrati e governatori della provincia di Creta e Cirene. Usato durante tutta l'epoca dell'impero, l'edificio subì notevoli trasformazioni all'epoca bizantina.

Infine la Scuola si è rivolta allo studio delle *Sporadi*, secondando e continuando per la parte archeologica l'opera della Missione affidata al Prof. Gerola per lo studio degli antichi monumenti di quelle isole.

Altri lavori. — In ogni circostanza si è procurato di corrispondere alle richieste degli studiosi fornendo notizie e materiali riferentisi alle antichità della Grecia. In particolare la Scuola si adoperò a secondare gl'intenti del Comitato ordinatore della Mostra del 1911 in Roma, per quanto riguardava la Grecia e Creta.

Essa ha partecipato, così dal lato scientifico come da quello rappresentativo, al XVI Congresso internazionale degli Orientalisti e alle feste pel settantacinquesimo anniversario della fondazione dell'Università di Atene e cooperò altresì ai lavori di organizzazione del III Congresso internazionale di Archeologia che si tenne a Roma nell'ottobre 1912.

Pubblicazioni. — Gli articoli di archeologia, scritti dal direttore e dagli alunni durante il triennio, sono stati pubblicati in riviste e atti accademici, ma si è provveduto per iniziare la pubblicazione di uno speciale periodico che serva specialmente a mostrare l'attività della Scuola di Atene e delle nostre missioni archeologiche in Levante.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.